

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE ARTES
CURSO DE LICENCIATURA EM MÚSICA

GABRIEL DE OLIVEIRA CUNHA

**APRENDER FAZENDO: UM ESTUDO AUTOBIOGRÁFICO SOBRE
AQUISIÇÃO DE HABILIDADES MUSICAIS ATRAVÉS DA PRÁTICA
COMPOSICIONAL**

UBERLÂNDIA

2023

GABRIEL DE OLIVEIRA CUNHA

**APRENDER FAZENDO: UM ESTUDO AUTOBIOGRÁFICO SOBRE A
AQUISIÇÃO DE HABILIDADES MUSICAIS ATRAVÉS DA PRÁTICA
COMPOSICIONAL**

Monografia apresentada em
cumprimento à disciplina Trabalho de
Conclusão de Curso, do Curso de
Graduação em Música: Música Popular –
Licenciatura, sob orientação do Prof. Dr.
Daniel Menezes Lovisi.

Linha de Pesquisa: Educação Musical e
Composição em Música Popular

UBERLÂNDIA

2023

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho à minha mãe, Eliane Rodrigues de Oliveira e ao meu pai, Jair de Oliveira Cunha que com suas insistentes caronas para minhas aulas de Música conseguiram manter vivo o sonho de ser artista.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu orientador Daniel Lovisi, pela paciência e cuidado ao ler e corrigir este trabalho, sem suas orientações semanais eu poderia levar anos para terminar esta pesquisa.

Agradeço especialmente a todas as pessoas citadas neste trabalho, por fazerem parte da minha trajetória musical e me ensinarem tanto quanto foi possível sobre Música e Arte.

Agradeço também às dezenas de amigos que ouviam minhas composições semanalmente, me incentivando a continuar criando e escrevendo minhas poesias.

Agradeço às bandas das quais fiz e faço parte pelas incansáveis horas compondo e nadando contra a corrente.

Agradeço à minha família por aguentarem firme os barulhos das fases iniciais do início de todos os instrumentos que quis aprender e ensinar.

Agradeço a todos os compositores que, apesar de não serem valorizados e nunca tocarem nos bares da vida, continuam colocando novas canções no mundo, dia após dia.

“Os compositores nunca tiveram de esperar pelos teóricos para saber o que podiam ou não fazer. Ao contrário, tem sido sempre o oposto – os teóricos explicam a lógica do pensamento musical depois que o compositor já o transformou em realidade”

- Aaron Copland, 1939

RESUMO

Este trabalho propõe uma análise de como se dá o processo de aquisição de habilidades musicais através do exercício criativo da composição em Música Popular, no universo da canção. A partir de um estudo autobiográfico este trabalho analisa seis fonogramas, compostos e gravados pelo autor de forma independente, traçando uma linha evolutiva da trajetória musical do objeto de estudo, no caso o próprio autor. Entre os interesses desta pesquisa estão a) compreender como a aquisição de uma habilidade técnica, como tocar um instrumento musical, pode se dar por meio de um exercício criativo como o da composição b) refletir sobre o processo criativo presente no ato de se compor música, verificar o acúmulo e desenvolvimento de habilidades composicionais pela cronologia e o desenrolar da trajetória composicional c) verificar a maneira como recursos tecnológicos podem atuar como mediadores importantes no processo da composição popular d) descrever a importância da aprendizagem do uso de DAW's para o processo composicional na música popular.

Palavras-chave: Música Popular; composição; habilidades musicais; aprendizagem; música e tecnologia.

ABSTRACT

This work proposes an analysis of how the process of acquiring musical skills takes place through the creative exercise of composition in Popular Music, in the universe of songwriting. Based on an autobiographical study, this work analyzes six phonograms, independently composed and recorded by the author, tracing an evolutionary line of the musical trajectory of the object of study, in this case the author himself. Among the interests of this research are a) understanding how the acquisition of a technical skill, such as playing a musical instrument, can be achieved through a creative exercise such as composition b) reflecting on the creative process present in the act of composing music , verify the accumulation and development of compositional skills by chronology and the course of the compositional trajectory c) verify the way in which technological resources can act as important mediators in the process of popular composition d) describe the importance of learning to use DAW's for the compositional process in popular music.

Keywords: Popular Music; composition; musical skills; learning; music and technology.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Tela padrão do Audacity com faixas de gravação inseridas.	42
Figura 2 - Capa do álbum Novo Horácio.	49
Figura 3 - Tabela de representação dos campos harmônicos maiores dos tons naturais.	52
Figura 4 (elaborada pelo autor) – Harmonia da música “Selvageria” minutagem: 00:18 – 00:44.	53
Figura 5 - Harmonia do refrão da música “Selvageria” minutagem: 01:05 – 01:12.	54
Figura 6 – Progressão harmônica da introdução da canção “Elvis Went Down to Hollywood” de Counting Crows, minutagem: 00:00 – 00:13. E do verso da canção “Heurística” de Gabriel Cunha – minutagem: 00:22 – 00:42.	58
Figura 7 - Progressão harmônica do Refrão de “Heurística” – minutagem: 01:41 – 01:56.	58
Figura 8 - Capa do álbum “Uma Vida é Malenk!”	61
Figura 9 - Refrão da canção “Festa a fantasia” – minutagem: 00:34 – 00:44..	62
Figura 10 - Acorde de F em duas fôrmas diferentes para violão.	64
Figura 11 - Acordes de F#m e A em duas fôrmas diferentes para violão.	64
Figura 12 - Progressão harmônica de “Eu não falo francês”, seções A e B – minutagem: 00:59 – 02:36.....	66
Figura 13 - Capa do álbum “Fundo ou Topo”	67
Figura 14 - Progressão harmônica de “Nada Funciona na Chuva” – minutagem: 00:00 ao fim.....	70
Figura 15 - Introdução de “Nada Funciona na chuva” no bandolim – minutagem: 00:00 – 00:09.	71
Figura 16 - Capa do álbum “Sorrindo com os olhos”	73
Figura 17 - Levada de vassourinhas de “O Veneno” – minutagem: 00:18 – 01:24.	76
Figura 18 - Logo do duo Lula Vagalume.	79
Figura 19 - Análise harmônica de “Roda da Holanda” – seções A (00:42 – 03:00), B (03:01 – 03:13) e C (03:14 – 03:25).....	82

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	10
2 COMO OS MÚSICOS POPULARES APRENDEM.....	15
3 DESENVOLVIMENTO DE HABILIDADES ATRAVÉS DA COMPOSIÇÃO	21
3.1 MUSICAR UMA LETRA PRONTA OU CRIAR UMA LETRA	22
3.2 HARMONIZAR UMA MELODIA.....	24
3.3 CRIAR MELODIAS	26
3.4 ARRANJAR	28
3.5 SENSO DE FORMA.....	29
4 O MÚSICO MULTI-INSTRUMENTISTA E MINHA RELAÇÃO COM MAIS DE UM INSTRUMENTO MUSICAL	33
5 O PAPEL DA TECNOLOGIA E O <i>HOMESTUDIO</i> COMO ESPAÇO DE EXPERIMENTAÇÃO, COMPOSIÇÃO E APRENDIZAGEM	39
6 OS FONOGRAMAS (HISTÓRIA, CONTEXTO E REFERÊNCIAS)	48
6.1 NOVO HORÁCIO	48
6.1.1 <i>Selvageria</i>	50
6.2 SAVOIR-FAIRE.....	54
6.2.1 <i>Heurística</i>	57
6.3 UMA VIDA É <i>MALENK!</i>	60
6.3.1 <i>Eu não falo francês</i>	62
6.4 FUNDO OU TOPO	67
6.4.1 <i>Nada funciona na chuva</i>	69
6.5 SORRINDO COM OS OLHOS	72
6.5.1 <i>O veneno</i>	74
6.6 LULA VAGALUME: EXPERIMENTO 01.....	78
6.6.1 <i>Roda da Holanda</i>	80
CONSIDERAÇÕES FINAIS	85
REFERÊNCIAS	88

1 INTRODUÇÃO

Minha relação com a música, efetivamente tocando um instrumento, começou na pré-adolescência, tocando baixo por um breve período e em seguida assumindo a bateria como meu instrumento principal. Mas apenas quando eu ganhei meu primeiro violão - aos 15 anos – que estabeleci uma relação de fazer música, compor.

Meu processo de composição começou um pouco diferente da maioria dos músicos, pois para mim a palavra sempre veio antes da música. Eu já escrevia poesia antes de começar a tocar e, para divulgá-las resolvi que seriam palavra cantada. Sabendo alguns poucos acordes e relações básicas entre eles, me aventurei em compor melodias e harmonias para os poemas que já havia feito em anos anteriores e, com um conhecimento muito rudimentar de DAWs¹ registrei os fonogramas como pude em cada fase da minha carreira enquanto músico.

Nesse momento eu fazia graduação em Psicologia, o que me ajudava no quesito letrista e minha motivação sempre flutuou no universo da canção, quase exclusivamente imerso na música cantada. Com o passar dos anos, sempre muito curioso, comecei a aprender diversos instrumentos, o que me permitia ter total controle do processo criativo e gravar todos os elementos das minhas canções, o que foi importante para o volume e velocidade da minha evolução, porém empobrecedores pela falta de troca de ideias com outros musicistas.

Após esse período comecei a estudar música formalmente. Já dando aulas e participando de diversos projetos musicais, era natural que minhas ambições profissionais se voltassem para a Música como foco. Foi um momento de muita informação, algo que bloqueou meu processo criativo, que antes era despreocupado com técnicas e harmonias complicadas, fatores que passaram a ter um grande peso após o estudo formal de Música.

Esses dois momentos de aprendizagem musical, informal e formal, caminharam juntos e foram – cada um em um grau diferente – responsáveis pela aquisição de todas as habilidades musicais que desenvolvi ao longo dos anos. Essas habilidades serão analisadas ao longo deste trabalho autobiográfico, mostrando como

¹ DAW ou Digital Audio Workstation consiste em um software utilizado para compor, produzir, gravar, mixar e editar áudio e MIDI. DAWs facilitam a mixagem de múltiplas fontes de som em uma disposição visual da linha do tempo de uma gravação.

se pode aprender, trabalhar e se inserir no mundo musical a partir da criação de canções originais, portanto, tornando-se compositor.

Então, conhecendo meus processos, revendo-os sob a luz de uma autoanálise focada na memória e análise de fonogramas gravados por mim, que podem remontar a todo meu percurso de aprendizagem musical a partir da composição, eu pergunto: *como a composição leva o estudante de Música à prática profissional? Como o estudante de Música pode desenvolver habilidades de um musicista profissional através da composição?*

Temos então como objetivos deste trabalho, compreender como a aquisição de uma habilidade técnica, como tocar um instrumento musical, pode se dar por meio de um exercício criativo como o da composição, refletir sobre o processo criativo presente no ato de se compor música, verificar o acúmulo e desenvolvimento de habilidades composicionais pela cronologia e o desenrolar da trajetória composicional, verificar a maneira como recursos tecnológicos podem atuar como mediadores importantes no processo da composição popular, e descrever a importância da aprendizagem do uso de DAW's para o processo composicional na música popular.

Trabalharei essencialmente a partir da reflexão sobre a minha própria experiência, pois o que é descrito nesta biografia representa a minha trajetória musical, em suas qualidades e prejuízos. Essa trajetória é o que guia este trabalho e me dá a ótica de minha metodologia voltada ao estudo autobiográfico de minhas próprias canções. Assim, busco entender, refletir e analisar a consciência criativa, as mudanças de poéticas e estéticas vivenciadas em determinado momento, além de traçar os hábitos criativos desenvolvidos e verificar a exploração de novos territórios e a descoberta de novas rotas de trabalho. Tudo isso a partir do estudo autobiográfico, sua cronologia, o auto inventário e a autovisualização, como nos descrevem Lopez-Cano e Opazo (2014, p.148).

Para o desenvolvimento desta metodologia foram selecionados fonogramas, dos álbuns que compus e gravei em casa ao longo dos anos como compositor e musicista. A obra total a ser analisada conta com seis álbuns: "Novo Horácio", "Savoir-Faire", "Uma Vida é Malenk!", "Fundo ou Topo", "Sorrindo com os olhos" e "Lula Vagalume: Experimento 01"². Foi feita a seleção de uma canção por álbum, privilegiando aquelas que demarcam diferentes características sonoras, estéticas e

² Todos os álbuns foram produzidos e gravados de forma independente por mim. Os fonogramas eram postados no site www.soundcloud.com/gabriel_cunha a título de divulgação e registro.

técnicas: novos instrumentos, harmonias mais complexas, processos de gravação, edição e mixagem, referências artísticas, e que explicitem as particularidades entre cada momento do aprendizado musical e adição de novas habilidades teóricas e técnicas instrumentais. As canções selecionadas foram: "Selvageria", "Heurística", "Eu não falo Francês", "Nada Funciona na Chuva", "O veneno" e "Roda da Holanda", e foram analisadas individualmente a partir da recuperação da memória e análise dos registros fonográficos deixados por mim.

Ao longo da pesquisa demonstrei, por meio das referências bibliográficas, um panorama geral sobre a aprendizagem e atuação de musicistas populares, o Capítulo 2 deste trabalho. Intitulado "Como os músicos populares aprendem", o texto se apoia na pesquisa de Green (2002) e de outros autores que beberam dessa fonte, como Couto (2009) e Lacorte e Galvão (2007). Neste tópico, portanto, abordarei as diferenças entre o ensino formal e informal de Música e como a aprendizagem aural e autodidata tem um grande peso no aprendizado de músicos populares. Além disso, tratarei dos aspectos sociais da Música Popular, tal como a influência dos ambientes na formação dos músicos (família, amigos, bandas de garagem etc.) e a formação musical através dos *homestudios* e estúdios de gravação profissionais. Também tratarei do caráter inerente de tocar, compor e ouvir como formas de exercer a criatividade musical e o desenvolvimento de habilidades musicais.

Essas habilidades desenvolvidas a partir do ensino formal e informal de Música serão abordadas no Capítulo 3, "Desenvolvimento de habilidades através da composição", no qual listarei e analisarei um conjunto de habilidades que são necessárias aos musicistas que queiram desempenhar o papel de compositores. Entre elas temos: musicar uma letra pronta ou criar uma letra (com ou sem parcerias), harmonizar uma melodia, criar melodias, arranjar (conhecimento de diversos instrumentos e como utilizá-los) e ter um senso de forma (organização do pensamento musical e sobre como transmiti-lo). Neste capítulo, cada uma dessas habilidades será esmiuçada e buscarei, por meio do estudo autobiográfico, entender como essas habilidades são desenvolvidas tendo a composição como material base de aprendizagem. Para tal tarefa de entender aspectos tão complexos e fundamentais da Música me apoio em gigantes como Almada (2000), Collura (2008), Guest (2010) e Copland (1939).

Continuando o contexto geral da aquisição de habilidades e os referenciais teóricos da pesquisa, me apoio em Rauber (2017) e Presser (2013) para discutir no

Capítulo 4, intitulado “O músico multi-instrumentista e minha relação com mais de um instrumento musical”, o papel e o peso da prática de mais de um instrumento musical no universo da Música Popular. Discutirei sobre como essa é uma prática comum para musicistas populares e como os novos cursos de Música Popular no Brasil estão se estruturando para abarcar essa prática dentro do ensino formal de Música. Também exporei as formas mais comuns, encontradas nos estudos de Rauber (2017), através das quais os músicos populares aprendem mais de um instrumento musical. Por fim, discuto os ônus e bônus da prática do multi-instrumentista, contando sobre a minha experiência de transição da percussão, para as cordas e para o sopro, e como essas mudanças me permitiram compor e arranjar podendo analisar mais de perto as perspectivas específicas de instrumentos pertencentes a cada um desses grupos.

Já com a modernidade e democratização dos equipamentos de gravação, não se pode mais falar de aprendizagem musical sem levar em conta o uso da tecnologia nesse processo. No Capítulo 5, intitulado “O papel da tecnologia e o *homestudio* como espaço de experimentação, composição e aprendizagem”, buscarei na tese de mestrado de Gohn (2001) e nos estudos de Beltrame (2017) um diálogo a respeito do papel da tecnologia na aquisição de novas habilidades musicais. Narrarei como foi minha experiência com o *homestudio* como espaço de criação e aprendizagem e como eu operava os meus equipamentos, além das técnicas que desenvolvi para realizar gravações a partir dos recursos limitados que eu possuía. Contarei como foi a minha evolução ao longo das minhas produções, explicando em detalhes como eu gravava as percussões, cordas, sopros, teclas e voz, como eu utilizava cada DAW e a minha transição entre DAW's e equipamentos. Passando pelas habilidades adquiridas ao longo do processo, novos desafios e novas aprendizagens que absorvi realizando esse tipo de trabalho (gravações).

Por fim, no Capítulo 6, “Os fonogramas (história, contextos e referências)” partirei, finalmente, às análises dos fonogramas selecionados por mim e citados nesta introdução. As análises abarcam um período de seis anos (2014 – 2020) e contemplarão a história dos álbuns, como obras completas, seus conceitos filosóficos, estéticos, poéticos, e as referências musicais e literárias de outros artistas em cada um deles. Também exporei as fotos das capas de cada álbum, contando a história dos nomes, imagens e poemas. Além disso, minha análise contará como cada faixa foi gravada e as habilidades musicais que foram adquiridas em cada etapa do

processo ao longo dos anos, a partir de relatos, transcrições e partituras dos fonogramas, elaboradas por mim, especificamente para este trabalho.

Hoje escrevo essa pesquisa, a fim de me reconectar com minhas origens e entender como se deu o meu processo de desenvolvimento de habilidades musicais a partir das atividades de composição no universo da canção popular. Procurarei estudar o meu processo para que ele possa contribuir para os estudos na área da Educação Musical, ao reverberar em outros processos de aprendizado e em outras experiências metodológicas e práticas.

2 COMO OS MÚSICOS POPULARES APRENDEM

Para alguns, talvez a grande maioria, o aprendizado aural de música seja a primeira habilidade adquirida. E, muitas vezes trata-se de uma aprendizagem autodidata e informal, mesmo que o aluno faça aulas de música. Como aponta Green (2002), os aspectos de aprendizagem formais e informais não se excluem, porém, na música popular – quando comparados os estudos de caso da pesquisadora – nota-se que o ensino formal tem pouco peso, ao menos no início. Então, como músicos populares aprendem? Pode-se dizer que a principal forma de aprendizagem de músicos populares no início de seus relacionamentos com a música são as experiências aurais (GREEN, 2000, p. 61). Para essa autora, é extremamente comum o relato de musicistas que ouviam seus álbuns favoritos repetidas vezes, usando sua audição como ferramenta principal de absorção e aprendizagem de música. E, apesar desses músicos não considerarem que estavam fazendo um estudo sistemático, admitem que essa escuta ativa foi a base de seus conhecimentos harmônicos, melódicos e técnicas instrumentais (GREEN, 2002, p. 64).

O mesmo pode ser observado no estudo de Beltrame (2017) com produtores musicais. A produção musical poder ser vista como uma habilidade, muitas vezes, atrelada à música popular. Nesse estudo, produtores do universo de *homestudios* contam como a audição é a principal ferramenta de ensino e aprendizagem. Muito do que aprendem vem de ouvir a produção de outras pessoas. Isso implica a aprendizagem por pares, salientada por Green (2002, p. 9), ou seja, a troca de experiências com outros músicos – mais experientes ou não – acaba por moldar aspectos técnicos, pois cada indivíduo tem uma experiência diferente e contatos com assuntos diferentes. Então, nessa perspectiva de aprendizagem, a troca acaba tendo um grande peso na aprendizagem do músico popular, principalmente, no contexto de banda. Isso também é levado para os *homestudios* onde o papel de quem aprende e quem ensina pode ser negociado (BELTRAME, 2017, p. 158). Muitas vezes quem é gravado possui experiências ainda desconhecidas para quem grava. Por isso o *homestudio* é considerado, como um laboratório de experiências, onde se “aprende a compor compondo” e é possível se autoanalisar e se autoproduzir.

Existem diversos espaços nos quais o aprendizado informal de música popular ecoa. Alguns exemplos são a família, a escola, a igreja, o grupo de amigos. Todos esses lugares podem ser grandes incentivadores dessa arte, seja através de

um tio ou tia que toca durante reuniões familiares, seja no grupo de amigos de escola que se reúnem para formar uma banda de garagem. O musicista popular está – geralmente – engajado em atividades de grupo, onde familiares e amigos dão dicas, mesmo sem a formação de professores (COUTO, 2009). Esses momentos são tão importantes na formação de um musicista popular que podemos dizer que eles aprendem, mesmo quando pensam que estão apenas se divertindo. A memória, atenção e percepção se tornam a base para um grande conjunto de habilidades musicais que serão exploradas ao longo da vida desses musicistas, que absorvem essas dicas e observam outros instrumentistas e cantores performando dentro de seus ciclos sociais (LACORTE; GALVÃO, 2007).

A Música, por ser uma arte de manipulação sonora, tem como base de seu ensino as experiências aurais, que ganham grande destaque nos estudos sobre Música e aprendizagem. Todavia Lacorte e Galvão (2007) salientam que o estudo da Música é, na verdade, multissensorial e engloba também a visão, o tato e imagens sonoras sinestésicas durante o processo de aprendizagem e execução. Alguns exemplos disso são: a leitura de partituras e cifras, ou a execução de uma peça através de uma memória muscular – no qual o instrumentista não pensa nas notas a serem tocadas, mas sim nos movimentos físicos que levam àquele resultado sonoro – e o uso de palavras para descrever eventos sonoros musicais.

A partir das experiências aurais, os musicistas iniciantes se dedicam ao estudo de seus instrumentos através de estudos individuais, que utilizando métodos como tentativa e erro acabam desenvolvendo habilidades. Memorizar frases musicais, reproduzir padrões rítmicos e associar os sons à forma de produzi-los – como gestos específicos do instrumento, por exemplo - são alguns exemplos dessas habilidades desenvolvidas por musicistas populares, principalmente por não terem acesso a partituras de grande parte do repertório que desejam aprender. Isto, pois a Música Popular não carrega em sua tradição a escrita musical, mas sim a transmissão pela oralidade, o que afeta também a “alfabetização” musical, de forma que muitos musicistas populares não possuem o recurso de decifrar os códigos da escrita musical (COUTO, 2009), fato que vem mudando aos poucos com o advento da internet e a popularização de tutorias, cifras e tablaturas de todos os tipos de música.

Levando em consideração o aumento dos canais de comunicação voltados ao ensino de Música, vejo a internet como o principal meio de aprendizagem musical informal na última década, levando cada vez mais musicistas a utilizarem essa

ferramenta em seus estudos individuais. O estudo individual e autodidata envolve um processo de automotivação, onde o instrumentista pode passar por períodos de intenso estudo seguido de períodos de desânimo. Porém, também está atrelado a esse tipo de aprendizagem o “aprender brincando”, e um sentimento de prazer ao tocar um instrumento, de forma que esses estudos acabam por se tornar extensos e prazerosos quando o estudo “não parece estudo”. Tocar com um grupo de amigos pode ser um exemplo disso (LACORTE; GALVÃO, 2007).

Esse tipo de motivação, que leva o musicista popular a muitas horas de estudo em casa, está muito ligada ao exercício da criatividade. Tocar, compor e ouvir são habilidades inerentes à Música Popular. Além disso, delineando o próprio currículo que deseja aprender, o aluno autodidata se torna mais empolgado com o estudo e ouve com mais atenção (GOHN, 2001, p.40). E para que esse processo aconteça plenamente, é importante que as músicas a serem estudadas gerem afetos nos alunos, que geralmente querem aprender a tocar as músicas que mais gostam de ouvir. A música carrega significados para os seres humanos e esses significados são indissociáveis do ensino e aprendizagem musical, são eles: significado delineado e significado inerente, termos que foram cunhados por Green (2006) e descritos por Couto (2009).

Os significados inerentes da música são os aspectos físicos ligados a ela, como o que está presente no material sonoro, os sons e silêncios e como eles interagem formando a música e o estilo. Por outro lado, a música também expressa um significado delineado, ou seja, conceitos extramusicais que a música carrega em seu contato com a cultura, envolvendo aspectos comportamentais, vestimenta, espaços culturais e sociais no qual é praticada etc. E, de acordo com o grupo social em que está associada, pode afetar o modo como aceitamos ou não determinados tipos de música. Assim, celebramos e praticamos os sons dos quais gostamos e entendemos seus aspectos inerentes e nos alienamos aos sons que não gostamos ou não entendemos. Por isso, é muito importante que em qualquer contexto de ensino de Música se pratiquem atividades musicais com as quais os alunos se identifiquem (GREEN, 2006 apud COUTO, 2009).

Na minha própria experiência, o ouvido teve um papel importante, porém, ao contrário da maioria dos músicos populares, a composição foi a via de fato para o desenvolvimento de habilidades que viriam a ser profissionais no futuro. A partir da experimentação e gravação em *homestudio* foi que aprendi a tocar diversos

instrumentos, explorar timbres e criar. A composição se torna, portanto, o foco, quase a única forma de ser músico, pois até então eu tinha um repertório muito limitado de “música dos outros”, porém o meu repertório autoral crescia cada vez mais e em grande velocidade.

Apesar desse anseio pela criatividade e exploração musical, sons, palavras, imagens, cores e movimentos também fizeram parte do exercício criativo de compor. Observar performances, assistir a DVD's e clipes, são atividades que ensinam não só como soar musicalmente, mas como se comportar com o instrumento, com o estilo musical, com a estética do que eu buscava com minha música. Nesse quesito, a MTV (canal de televisão dedicado à música e clipes) teve uma grande influência para musicistas populares nas décadas de 1990 e 2000, sendo substituída posteriormente pelo site de compartilhamento de vídeos YouTube, onde os musicistas procuram seu material de inspiração hoje em dia.

Existem diversos meios informais de aprendizagem musical, como os listados por Green (2002), como os já citados espaços de convivência familiar, amigos, igreja e escola, além do importante trabalho do *homestudio* na formação de músicos populares, que começa a acontecer após a redução dos preços de equipamentos de som e a democratização de tutoriais de uso dessas ferramentas e *softwares* de gravação através da internet (BELTRAME, 2017). Porém, existe também um espaço de atuação e aprendizagem musical de intenso impacto e força na formação profissional de um musicista popular, o estúdio de gravação. Ali é onde o musicista entra em contato com o universo profissional da indústria fonográfica, ainda que não esteja gravando com grandes pretensões comerciais.

Dentro dos estúdios profissionais tive a oportunidade de gravar de diversas formas, e aprender muito com elas. O meu primeiro trabalho – com banda – em estúdio foi o álbum de *punk rock* “Pulmão Negro” (2017), da banda Pulmão Negro. Foi uma experiência de gravação ao vivo em estúdio, ou seja, todos os instrumentos foram gravados ao mesmo tempo (exceto a voz), mas em ambiente controlado. Eu era o baterista e gravei algumas vozes secundárias. Apesar de ter sido uma gravação mais simples, sem metrônomo e totalmente dependente da sinergia da banda, foi interessante em alguns pontos. Primeiro, entendi que a gravação deve refletir a estética musical, aqui o *punk rock* tem inerente em sua estética um som cru, com erros, o mais orgânico possível. Em segundo lugar, foi a primeira vez que entendi a função de um produtor, que ouvia as nossas ideias e propunha soluções que soariam

mais coesas quando gravadas, diferentemente da forma como soavam ao vivo. Algumas sugestões foram acatadas e de fato melhoraram as músicas, enquanto outras foram mantidas como a banda havia pensado originalmente. Por fim, vi o engenheiro de som explorar possibilidades no programa de gravação, adicionando *samples*³, colocando efeitos e outras técnicas de mixagem.

Um ano depois, voltei a estúdio com minha banda de *folk* Willy Dente de Ouro para a gravação do nosso EP “Streets of Life” (2018). Aqui, o contexto de gravação foi diferente, pois gravamos todos os instrumentos separadamente. Pude presenciar o processo de gravação de uma guia e, posteriormente, gravar a bateria com o metrônomo. Esse álbum teve uma grande importância, pois além da bateria também gravei bandolim e trompete, tendo uma experiência mais global do processo de gravação, no qual eu estava inserido em diversas camadas do processo.

Quatro anos depois, já graduando no curso de Música, tive a oportunidade de gravar outro álbum em estúdio, o “Entre Amores Versos e Canções” (2022) com a banda O Sexteto, no qual desempenhei o papel de baixista. Diferente das outras duas experiências descritas, esse álbum foi gravado em um contexto no qual eu já trabalhava com gravação caseira e já conhecia os processos de microfonação, gravação e mixagem. Essas habilidades – ainda que embrionárias – me permitiram uma comunicação mais clara com o engenheiro de som, escolhendo os timbres do meu instrumento com mais cuidado, ouvindo melhor o que eu produzia durante as seções de gravação e repetindo o que eu havia errado de forma mais eficiente para chegar no melhor resultado possível. Acredito que eu, como musicista intérprete, tendo esse conhecimento sobre o processo de gravação, tirei parte da responsabilidade do engenheiro de som de tomar todas as decisões dessa etapa, deixando o fonograma com minha personalidade marcada na gravação.

Por fim, voltei aos estúdios com a banda Mocho Rei para a gravação do nosso álbum “Algazarra” (2022). Essa experiência foi ainda mais marcante pois envolveu a gravação do álbum em estúdio e a captação de áudio e vídeo de uma performance ao vivo. O período de composições e gravações foi de muito aprendizado, primeiro por envolver composições coletivas, que levaram muitos encontros, ensaios e tentativas

³ *Sample*, no contexto musical, diz respeito à utilização de pequenos trechos de fonogramas já gravados por outros artistas, inserindo-os em um novo contexto musical e artístico, fazendo uma referência direta a outras obras em uma composição original. Por exemplo do *sample* de Sujeito de Sorte do Belchior (1976) pelo rapper Emicida em sua música AmarElo (2019).

para ficarem prontas e em segundo lugar pelo instrumento do qual eu participei desse projeto, o trompete. Por ser um grupo de *funk, soul e groove*, a banda conta com um naipe de dois sopros, trompete e saxofone, que em estúdio são gravados ao mesmo tempo, para manter o entrosamento do naipe e soar melhor na gravação. Assim, quando um erra é preciso regravar a parte dos dois e assim experimentei uma responsabilidade maior no processo de gravação. Já no álbum ao vivo, essa responsabilidade foi multiplicada por seis (o grupo é um sexteto), pois o tempo que tínhamos disponível para uso do teatro só permitia a gravação de dois *takes* de cada canção. Portanto, ninguém podia errar. Isso me levou a um estudo mais focado das canções e desenvolveu um senso de profissionalismo e cuidado durante as gravações. Além disso, todas as mixagens foram feitas juntamente com a banda, onde pudemos ouvir e opinar a respeito dos timbres e equalizações que gostaríamos, envolvendo os instrumentistas no trabalho do engenheiro de som, habilidade tal que todos os músicos populares se beneficiariam muito em desenvolver.

A junção de todas essas variáveis, em maior ou menor quantidade, aparecem nos relatos dos musicistas entrevistados por Green (2002) e podem ser percebidos na minha trajetória pessoal e entre os musicistas populares com os quais tenho contato no curso de Música Popular da Universidade Federal de Uberlândia. Além dos diversos contextos de aprendizagem aqui analisados considero ainda que é possível verificar o aprendizado musical em situações cotidianas que nos revelam muito. Na minha experiência por exemplo, mexer na equalização do rádio do carro da minha mãe pode ser considerada a minha primeira mixagem.

Sabendo, por meio dos estudos deste tema, que musicistas populares aprendem e desenvolvem habilidades complexas dentro de todos os meios informais de aprendizagem descritos nesse tópico, questiono modos de levar esses métodos para dentro do ensino formal de Música. Couto (2009) também realizou essa problematização em seu trabalho, notando que professores de Música, que aprenderam a tocar por esses meios, ainda assim os consideram indignos, recorrendo a materiais e métodos tradicionais, que muitas vezes não correspondem à realidade dos alunos de Música da modernidade. A Música Popular está ganhando seu espaço nos Conservatórios e Universidades do Brasil e, juntamente com esse avanço, devemos desenvolver métodos pedagógicos que abarquem o modo como esse universo opera no mundo real.

3 DESENVOLVIMENTO DE HABILIDADES ATRAVÉS DA COMPOSIÇÃO

No tópico anterior, comentei a respeito de como os músicos populares geralmente aprendem, com base em alguns estudos de Lucy Green, e podemos concluir que o processo imitativo tem um enorme peso para musicistas dessa vertente. Todavia, a imitação pode ser manifestada de duas formas diferentes, a partir da execução de músicas já existentes, ou sintetizada em inspiração para composições originais.

Desta forma, a utilização da composição como ferramenta de aprendizado musical, tanto teórico quanto de prática instrumental, acaba por ser negligenciado por quase todos os métodos tradicionais de ensino de Música. Perde-se então uma forma de ensinar e sensibilizar o aluno à prática mais artística do fazer musical.

Para fazer Música, não basta apenas informar e treinar o aluno, é preciso trabalhar fontes diferentes de criatividade e ensinar a diferença entre a técnica e a musicalidade. Isso gera uma liberdade criativa, inerente a todos os artistas, que só se conquista improvisando, inventando, compondo e se arriscando (campo que a imitação de obras prontas não abrange). Portanto, tocar “músicas dos outros” desenvolve vocabulário, aprendemos teorias, analisamos, muito se extrai dali, mas liberdade criativa só se atinge compondo (GUEST, 2010).

Então, se a composição é fonte criativa, também pode ser fonte de aquisição de novas habilidades musicais. Minha trajetória na Música Popular foi um pouco diferente do habitual, ou seja, desde o início da minha vida musical eu já atribuía prioridade à composição sobre executar músicas de outros artistas. Apesar disso, eu desenvolvi habilidades, como qualquer outro musicista. A partir de minha trajetória musical elaboro a partir de agora este tópico que traz um levantamento sobre habilidades que fazem parte do trabalho de um compositor. O intuito é elencar e analisar quais foram as habilidades que adquiri, como a composição me guiou nesse processo e debater outras habilidades que eu não possuía ainda.

A partir de discussões, com colegas de curso e profissão, e as orientações para a realização deste trabalho, percebi que se espera de um compositor um conjunto de habilidades que possam permitir a realização de uma composição, entre elas temos:

1. Musicar uma letra pronta ou criar uma letra (com ou sem parcerias)⁴
2. Harmonizar uma melodia.
3. Criar melodias.
4. Arranjar (conhecimento de diversos instrumentos e como utilizá-los).
5. Ter um senso de forma (organização do pensamento musical e como transmiti-lo).

3.1 Musicar uma letra pronta ou criar uma letra

Como já descrito brevemente nesse texto, o meu processo criativo sempre esteve intimamente relacionado com a poesia. Os créditos dessa habilidade se voltam ao meu ensino na escola regular, onde as aulas de Literatura no Ensino Médio me embasaram e me deram motivação para começar a escrever poemas e melhorá-los sempre mais a partir das diversas escolas literárias que ia aprendendo. Por exemplo, quando aprendi sobre Parnasianismo comecei a escrever nessa estética, seguida pelo Naturalismo, Realismo, Dadaísmo e assim por diante. A cada nova proposta estética da palavra eu era absorvido e me desafiava a escrever como aqueles autores e autoras. Até mesmo me arrisquei a tentar alguns versos alexandrinos, porém muito rígidos para o meu fluxo de pensamento poético. Nessa etapa podemos perceber que o processo imitativo descrito por Green (2002) acontece não somente na Música, mas nas artes de modo geral.

Misturando essa experiência com a minha banda de *rock* da escola “Falcomer” (na qual eu atuava como baterista), comecei a pensar a poesia enquanto música cantada, o que mudou e configurou meu estilo próprio de composição poética. Eu era, assim, um letrista. O que me motivou ainda mais a descobrir outros instrumentos, como o violão, no qual eu poderia cantar e tocar as minhas letras, logo também me influenciou como instrumentista, mesmo que de forma indireta. Nesse momento eu ouvia muito a banda Engenheiros do Hawaii e lembro de pensar ou dizer algo como: “uma boa letra é o suficiente para salvar uma música ruim”.

Percebo, que ao mesmo tempo em que existe uma mistura, existe também uma cisão entre a música cantada e a música instrumental. No universo acadêmico da Música, o instrumental parece ter mais espaço e ser tratado como hierarquicamente mais forte e influente, onde uma *Big Band* por exemplo, pode tocar

⁴ Esta habilidade, em especial, diz respeito a compositores que também desempenham o papel de letristas no universo da canção.

um arranjo instrumental de “Garota de Ipanema” sem ser questionada a respeito do desaparecimento da poesia de Vinícius de Moraes. Por outro lado, existe um movimento de adicionar uma letra a um tema instrumental para atingir um público maior, como o caso da “A Rã” de João Donato que ganha uma letra de Caetano Veloso. De qualquer forma, musicar uma letra pronta ou criar uma letra é uma habilidade musical muito importante, pois não se trata apenas de escrever versos que rimam ou pensar qualquer palavra que se encaixe na melodia.

O letrista Adam Duritz, da banda estadunidense Counting Crows, revelou em uma entrevista, sobre seu processo criativo, que notava uma forte diferença entre um poema e uma letra de música, sendo – para ele – duas coisas distintas. Refletindo sobre esse posicionamento e traçando um paralelo com a minha experiência enquanto letrista *versus* enquanto poeta, concordo com a afirmação dele e, por isso, acredito que a habilidade descrita nesse tópico tenha importância para o compositor.

A afirmação de que letras de música não são poemas, não é um julgamento de valor ou hierarquização de sua qualidade enquanto produto artístico nem literário. Ambas as manifestações da palavra estão englobadas no universo da poesia, mas suas organizações são, estruturalmente diferentes e não excluem o fato de poderem ser sobrepostas. Por exemplo, o compositor uberlandense Enzo Banzo em seu álbum “Canção Escondida” (2017) musicou poemas de outros artistas, transformando-os em canções. Ou em magnitude nacional, podemos referenciar o Zeca Baleiro em seu álbum “Ode descontínua e remota para flauta e oboé, De Ariana para Dionísio” (2005), no qual o cantor musicou poemas de Hilda Hilst.

Isso, apesar de poder ser feito é uma habilidade de grande complexidade, pois o ritmo poético de um poema, muitas vezes não respeita a métrica matemática calculada para se fazer música. Já poesias que se propõem a ser letras de música e se encaixar em uma melodia, são pensadas em um ritmo silábico e podem até mesmo ganhar sentido apenas quando acompanhados dos sons dos instrumentos.

Cabe ao letrista, selecionar frases que se encaixem em uma melodia musical, reorganizar pensamentos, tirar palavras ou trocar palavras nas frases por outras mais curtas para respeitar a métrica da canção. Lembrando que tudo isso deve ser feito de uma forma que a mensagem da letra mantenha seu sentido, rime e seja poeticamente relevante. Ou seja, o compositor que se arrisca a lettrar uma melodia ou a musicar um poema, tem além de todas as preocupações de um poeta a preocupação métrica de uma canção estruturada.

3.2 Harmonizar uma melodia

Dos quatro elementos da Música, ritmo, melodia, timbre e harmonia, o último elemento a ser desenvolvido pela humanidade foi a harmonia. Pode-se considerá-la recente, se comparada com os outros elementos e é o aspecto musical que mais se complexificou ao longo de séculos de estudo e criação musical. Hoje entende-se harmonia pelo estudo dos acordes e de suas relações mútuas. Neste trabalho terei como base geral o sistema tonal e seus campos harmônicos desenvolvidos desde sua criação, mas passarei também por teorias do sistema modal pós tonal durante minhas análises. As implicações desses sistemas envolvem a junção de três ou mais notas, sempre pensando em uma sobreposição de terças ascendentes, para a formação de acordes. Gerando assim acordes de três sons (tríades), quatro sons (tétrades) ou mais sons (COPLAND, 1939).

A harmonização foi o processo da minha aprendizagem musical que permaneceu estagnado mais tempo, até que eu procurasse me profissionalizar. Isso ocorreu porque, eu tinha amigos que faziam aulas de violão/guitarra e, nesse processo de adolescentes curiosos, me ensinavam algumas coisas que tinham aprendido em suas aulas. Até que um dia, um desses meus amigos me mostrou uma tabela com vários acordes: era nada mais nada menos que os campos harmônicos maiores em todos os tons naturais. Foi o suficiente para mim, agora eu sabia quais acordes “combinavam” e em quais graus os acordes deveriam ter qualidade menor, maior ou diminuto. Isso me libertou para novas criações e sem dúvidas foi a habilidade adquirida no escopo teórico que, de fato, permitiu que eu me tornasse um compositor. Porém essa “muleta” também me limitou, primeiro porque com essa facilidade não procurei nada além para desenvolver minhas harmonias. Segundo porque só tinham campos harmônicos maiores e só fui entender como as tonalidades menores funcionam muito a frente, sendo que o mesmo ocorreu com as tonalidades bemóis e sustentadas. Além disso, essa tabela de campos harmônicos maiores, a qual eu tive acesso, não apresentava nenhuma tétrede, por isso minhas composições ficaram limitadas às tríades por muitos anos. Noto que essa ausência de tétrades nas minhas canções não reflete uma falta de conhecimento dos acordes com sétima, pois eu já executava esses acordes lendo cifras e vendo mapas de acordes, além de que – de forma aural – essa sonoridade me era familiar através da minha antiga paixão pelo *blues* (estilo que leva a sétima menor em todos os graus). Ocorria que eu

simplesmente não sabia quando e como utilizar esses acordes do tipo “X7” ou “X7M” e não me arriscava para tal. O mesmo acontecia para os acordes invertidos que, muitas vezes também esbarravam em uma limitação técnica do violão, por serem acordes com formas mais elaboradas e complicadas para um iniciante, sem saber executá-las apenas ignorava essa forma de apresentar os acordes nas minhas composições.

Outro recurso que eu utilizava era o de pegar uma canção que já existia, copiar a progressão harmônica e mudar o ritmo e a melodia, fazendo uma nova canção com harmonias um pouco mais complexas, porém sem a menor noção da função de cada acorde ali. Ainda assim foi um processo muito importante na minha formação, pois ganhei certa independência e liberdade composicional, para além da tabela dos campos harmônicos. E, depois de muito tempo nesse processo, comecei a estudar harmonias e pensá-las propriamente para cada canção autoral especificamente. A transposição de uma harmonia para outro tom era algo que eu também já tinha consciência quando comecei a compor. Essa habilidade me veio por meio de uma deficiência técnica no violão, pois ainda sem conseguir realizar acordes com pestana, eu utilizava o recurso de mudar a tonalidade das músicas que eu gostava de tocar, até que selecionasse um tom que não levasse acordes com pestana.

A harmonização é um processo complexo, o estudo da harmonia leva anos para ser minimamente dominado por um estudante da área, e continua a ser aperfeiçoado durante toda a carreira de um músico profissional (COPLAND, 1939), mas com os recursos que eu possuía, consegui elaborar canções a partir da minha experiência aural e reunindo as harmonias de músicas que eu gostava de tocar, intuitivamente funcionava e continua funcionando. Ou seja, eu já fazia o que suspostamente “deveria” fazer para compor canções harmonicamente simples, mas só adquiri consciência teórica de como aqueles acordes se encadeavam na faculdade de Música.

Esse relacionamento entre os acordes, como explorá-los e onde e como utilizar tétrades e notas de tensão foi a última habilidade harmônica adquirida por mim, como já dito, durante a graduação. As funções dos graus dentro do campo harmônico (tônica, subdominante e dominante) e suas sensações (repouso, afastamento e expectativa) foram sendo colhidas e experimentadas aos poucos (GUEST, 2010).

Assim como a humanidade demorou a se acostumar com a harmonia complexa que utilizamos nos tempos modernos, e cada aspecto precisou ser

introduzido lentamente (COPLAND, 1939), o mesmo aconteceu com a minha percepção. À medida que eu conhecia novos repertórios, com harmonias mais elaboradas como o *jazz* e o *samba*, comecei a sentir a necessidade de desenvolver essas harmonias nas minhas próprias composições. Foi um processo demorado, e apesar de já possuir um conhecimento teórico relativamente avançado, devido à faculdade, eu só consegui sintetizar todas essas habilidades quando compus meu primeiro *samba* com acordes encadeados em uma harmonia complexa (que será analisada no Capítulo 6 deste trabalho).

3.3 Criar melodias

A melodia, apesar de muitas vezes dividir espaço com outros elementos fundamentais da música, tem um papel de enorme destaque e é considerada hierarquicamente a parte mais importante da música. Isso acontece, pois, ela é a parte inconfundível, é a identidade da música, o que se registra e de onde se cobram direitos autorais por plágio. Dessa forma, podemos repetir uma harmonia diversas vezes, até mesmo se acredita que já não é possível pensar uma sequência harmônica que ninguém nunca tenha composto, mas a melodia não se pode copiar, não se pode alterar em um arranjo a ponto de ficar irreconhecível. A melodia é a essência de uma composição e, para o público leigo, é praticamente a única parte que importa, pois é a parte que conseguimos cantar em nossas mentes (ALMADA, 2000).

O delineamento de melodias nunca foi o meu forte, sempre fiz de forma instintiva, como meu ouvido não era tão apurado (e ainda não o é) era muito difícil transpor a melodia em outro instrumento para cantá-la corretamente ou entender o que eu fazia de “errado”. Mas isso nunca me incomodou, eu sabia que cantava mal, porém queria mesmo era espalhar a palavra, por isso só cantava eu mesmo para acelerar o processo de gravação. Por outro lado, sempre tive comigo um violão e uma gaita, desde os meus primórdios de gravação. Mesmo sem achar um suporte que permitisse que eu tocasse gaita e violão ao mesmo tempo nas lojas de Uberlândia, eu fiz com um pedaço de arame e fita isolante um suporte improvisado que me permitia isso. As melodias na gaita funcionavam muito bem para mim, mas me limitavam aos dois tons de gaita que eu possuía na época – uma em C e uma em D – que eu transformava em 4 tons C, G (mixolídio), D e A (mixolídio). É importante ressaltar que

não sabia o que era o modo mixolídio, mas as tonalidades se diferenciavam por apenas uma nota, por isso eu achava que era “perto o suficiente”.

Vale ressaltar aqui que o termo “melodia” também extrapola a linha vocal, e engloba todos os instrumentos que interagem na canção de forma melódica, envolve *riffs*, solos, contracantos, acompanhamentos etc. Nesse quesito eu considero que criava melodias instrumentais interessantes (com base nos conhecimentos que eu possuía na época), pois o instrumento afinado te dá uma nota afinada, uma escala pronta. Por outro lado, as composições de melodia para a voz eram feitas cem por cento no instinto em relação aos acordes que eu ordenava.

Por outro lado, como cita Almada (2000) as melodias trazem dentro de si uma harmonia que precisa ser decodificada. Mas a minha habilidade de criar melodias apareceu de forma contrária, ou seja, eu escolhia uma sequência harmônica para a canção e a partir de cada acorde eu arpejava criando melodias instrumentais primeiro com base na tríade dos acordes e em seguida colocando notas de passagem para deixar um pouco menos previsível e monótono. No contrabaixo, por exemplo era muito comum eu enfatizar o IV da escala, além da tríade. A gaita, por sua vez, era um instrumento que me permitia fugir das tríades e utilizar notas mais interessantes na melodia. Ser um instrumento diatônico eu pensava “não existe nota errada” e então apenas soprava e sentia o que soava bem, não me preocupando com as notas que eram emitidas, usando-a mais como textura e efeito sonoro do que como melodias a serem pensadas e analisadas.

De toda forma, mesmo não pensando conscientemente nas melodias vocais, elas eram compostas e, ao longo do tempo, foram ganhando contornos mais delineados e coerentes. Almada (2000) aponta que não devemos pensar na melodia de forma estrutural, onde estarão os pontos de apoio, deve-se fazer e depois se analisar, harmonizar e aparar as eventuais arestas para que tenhamos a melhor melodia possível, principalmente dentro de uma harmonia mais complexa. E, apesar de eu não ter esse recurso ainda, ouvindo os outros instrumentos é possível perceber que a costura entre as notas dos acordes e as tríades com as quais eu compunha as melodias instrumentais demonstram o início de uma habilidade de delinear melodias, que apesar de simples eram coerentes.

3.4 Arranjar

Arranjar é uma habilidade necessária para diversas atuações do musicista, na música popular ela é fundamental e na composição ela é obrigatória. A música erudita, por sua vez, traz dentro de sua cultura a centralização do trabalho do compositor e do arranjador, sendo ambas as tarefas desempenhadas pela mesma pessoa. Já na música popular, existe uma distinção de cargos, existem mais parcerias e intervenções, principalmente pensando em um contexto de banda, onde geralmente cada instrumentista compõe a parte de seu instrumento. Isso acaba misturando os processos de composição e arranjo, de forma que a autoria da música fique questionável e até mesmo a interpretação e performance possam ser consideradas parte da composição e arranjo, mesmo que de improvisado (MOLINA, 2017).

Mesmo que o compositor não seja o arranjador, é preciso ter noção de arranjo para pensar, sugerir e guiar o processo a partir de como ele gostaria que a música soasse. Não é à toa que “Arranjo” é uma disciplina obrigatória para o perfil de Música Popular na Universidade Federal de Uberlândia.

Temos, então, um núcleo composicional inicial, geralmente composto por letra, melodia e harmonia. A maioria das vezes isso é exposto pela voz e violão ou piano e, a esse núcleo, se credita a composição. Porém, esse esqueleto está longe de ser o fonograma final. Este, passa nas mãos de muitas pessoas antes ficar pronto, mesmo tendo um responsável geral pelo processo, podendo este ser o próprio compositor. E é nessa etapa que os outros instrumentistas sugerem timbres, interlúdios e outras ideias mais. Por fim, durante a gravação, até mesmo o produtor em seu processo de mixagem pode sugerir mudanças, entrando como parte da composição na visão de alguns autores (MOLINA, 2017).

No quesito de arranjo, eu devo essa habilidade à minha curiosidade. Eu a desenvolvi a partir da minha experimentação com instrumentos novos, comecei tocando baixo por um breve período, pois meu pai era baixista e tínhamos esse instrumento em casa. Em sequência mudei para a bateria, onde comecei minhas bandas e fiquei por muito tempo, mas no meio desse caminho eu via meus amigos com seus violões, tocando e cantando e fui aprendendo um pouco com eles. Comprei um violão e fui aprendendo sozinho, por meio da internet. Como eu tinha grande admiração pelo Humberto Gessinger e Bob Dylan, não demorou até que eu sentisse a necessidade de colocar uma gaita para soar junto com o violão e foi o que eu fiz. A

partir daí eu tinha o que era necessário para compor e gravar algumas canções, conseguia gravar o violão, baixo e bateria como bases e a gaita como instrumento “solista” para fazer efeitos e *riffs*. Com o passar do tempo comecei a pegar alguns instrumentos emprestados com amigos para aprender a tocar e colocar nas canções. Foi o caso do *ukulele*, trompete, bandolim e até viola caipira (que eu não consegui aprender sozinho e ficou pelo caminho). O meu quarto virou, então, meu *homestudio* e de lá saiu meu entendimento do todo integrado da canção, pois como eu sabia todos os instrumentos e gravava tudo sozinho, eu tinha que conhecer como eles se relacionavam, ouvindo músicas de referência e testando nas minhas gravações.

Nesse processo, a gravação tinha um objetivo diferente para mim, não se tratava apenas de registrar ou divulgar as canções que eu compunha. Tinha também a ver com ouvir como a música soaria pronta e criar. Como eu compunha e gravava todos os instrumentos sozinho, a única oportunidade que eu tinha de saber como a música ficaria pronta era gravando-a completa, era o único acesso ao arranjo pronto que eu tinha.

Assim, minha habilidade enquanto arranjador se apoia diretamente no universo da gravação fonográfica, onde na tentativa e erro eu gravava diversas faixas instrumentais, compondo-as enquanto o gravador rodava e ouvindo como soava no final do processo. Além disso, como meus recursos de edição eram super restritos eu precisava ter uma consciência maior do que aconteceria na canção mais a frente pois cada faixa era gravada do início ao fim, sem emendas. Com o tempo comecei a perceber o que soava melhor junto, como cada timbre e instrumentação caracterizava cada estilo musical etc. Isso desenvolveu minha habilidade enquanto arranjador que, após um tempo gravando, aflorou um senso de forma, dando um salto na complexidade dos meus arranjos.

3.5 Senso de forma

Podemos pensar na composição como uma construção musical, e essa construção artística envolve o estabelecimento de um planejamento, que envolve etapas predeterminadas. Isso acaba gerando uma forma na música que está sendo composta. Ou seja, o “senso de forma” que dá título a esse subtópico tem a ver com disposição de seções, uso do material musical, coerência melódico-harmônica, densidades, texturas e variedades (criação de contrastes, variações melódicas, dentre

outros parâmetros). Esse conjunto de habilidades ao se juntarem configuram o chamado senso de forma (ALMADA, 2000).

Para elaborar um bom planejamento musical e, conseqüentemente, ter como resultado uma boa composição é preciso que decisões sejam tomadas e o que nos guia nessas decisões é a junção de todas as características descritas acima, ou de forma geral, o senso de forma. O compositor se depara com decisões a todo momento durante seu processo, deve decidir o que é mais apropriado, e isso pode ser desenvolvido através do treinamento e da experiência, o que faz com que – com o tempo – consiga antever as conseqüências de suas decisões mesmo antes de executá-las propriamente (ALMADA, 2000). Apesar disso, é sempre importante testar ideias na prática, para que o compositor consiga colocar em perspectiva sua audição no contexto específico em que cada composição se desenvolve.

Entro aqui no conceito de “forma” como um ato criativo no qual o compositor deve decidir seções, ou momentos musicais, gerando um equilíbrio e uma logística para a música. Isso gera uma organização musical muito típica dessa expressão artística e envolve a estrutura da obra, número de compassos para cada momento, seções, solos e outras características (COLLURA, 2008). Até então o meu “senso de forma” girava em apenas três ideias/pensamentos: verso, refrão e ponte. Esse conhecimento estava completamente ligado à aprendizagem aural, já que eu separava as seções a partir das referências musicais que eu dispunha na época, sendo uma divisão intuitiva, inconsciente e introjetada no meu modo de ouvir e pensar música (GREEN, 2002). Por muito tempo minhas canções eram pensadas apenas nesses três momentos e, mesmo ouvindo muito *blues*, por exemplo, a forma *blues* só me foi esclarecida na faculdade de música, depois de formar uma banda do estilo. A ideia de “seção A, B, A’, C” nem me ocorria na cabeça. Essa habilidade em si, só adquiri consciência de já possuir na graduação de Música, onde também pude desenvolvê-la.

Pegando como exemplo um estilo musical que me influenciava na época isso fica muito claro. O *pop punk* dos anos 2000⁵ deixa marcado na maioria dos seus *hits* a seguinte estrutura: introdução, verso, refrão, ponte (que geralmente é uma seção com acordes menores e ritmo lento), refrão. Por assim dizer, essa é a própria

⁵ Ao utilizar o termo “*pop punk*” dos anos 2000, me refiro a uma estética musical específica que ganhou notoriedade mundial na primeira década de 2000, sendo representado por bandas como Green Day, Blink-182, Sum 41, Avril Lavigne, Bowling For Soup etc.

estruturação de uma música *pop*, que serviu de influência para outros gêneros musicais, tal como o *pop punk* mencionado anteriormente. Como essas eram minhas referências principais, eu compunha nessa mesma perspectiva, sem me preocupar com conceitos que me apareceram depois, como por exemplo “reexposição do tema com variações”, que para mim simplesmente não existia. Portanto, salvo algumas variações, a macroforma (seções, partes, introdução, coda, ponte etc.) (ALMADA, 2000) era baseada na estruturação *pop*.

Outro aspecto de uma forma musical que o compositor deve estar atento é a economia do material musical. O compositor e arranjador deve se preocupar em como utilizar os elementos que tem a sua disposição, por exemplo, quanto tempo cada momento da música vai durar e ter cautela para não colocar um excesso de elementos sobrepostos, inundando o arranjo. Esse é um ponto em que eu também pecava ao pensar meus arranjos. Hoje analiso e observo que uma vez que os instrumentos entravam no arranjo eles não paravam mais, e isso, muitas vezes deixava a canção com uma dinâmica única, quando na verdade é interessante pensar em usar o *Tutti* apenas onde é realmente necessário, mantendo a economia e coerência do arranjo. Essa habilidade também se costura com a decisão de variedade, onde, ao criar, o compositor deve procurar variações melódicas e rítmicas, fugindo da monotonia e da redundância (ALMADA, 2000), outro ponto que me era nebuloso e, pelas minhas referências musicais menos sofisticadas acabavam por passar em branco.

Em contrapartida, a habilidade de explorar texturas, sendo essa a designação de um grupo instrumental em uma determinada obra ou momento, já era muito clara para mim. Por ter vários instrumentos à disposição e conseguir tocá-los eu podia, a partir dos timbres desses instrumentos, pensar no estilo musical que queria para cada canção, na sua densidade, e outros aspectos mais minuciosos como transmitir uma sensação mais festiva ou mais melancólica, de acordo com o timbre do teclado, por exemplo. Com essa habilidade mais desenvolvida eu conseguia me adequar a diversos estilos musicais, o que não necessariamente está conectado ao “senso de forma”, mas representa uma habilidade no uso de texturas instrumentais para a criação de uma estética específica. Ficava claro para mim, que se a minha intenção fosse criar uma canção *country*, o violão, gaita e bandolim seriam boas escolhas instrumentais, ao passo que se pensava em um *rock*, o bandolim já não se encaixaria na estética do estilo. Outro exemplo disso eram as minhas decisões a respeito do uso de bateria completa ou *kit* percussivo. Essa mudança gera diferença de textura e

densidade na canção e explicita uma habilidade que foi conquistada a partir da escuta atenta dos elementos que compunham as minhas canções favoritas e os estilos que eu mais me identificava.

4 O MÚSICO MULTI-INSTRUMENTISTA E MINHA RELAÇÃO COM MAIS DE UM INSTRUMENTO MUSICAL

O músico multi-instrumentista pode ser visto como um ponto de interseção interessante entre estudo de música formal e aprendizagem informal. Esse debate está presente na tese de Green (2002), que observa uma diferença entre o processo de aprendizagem de músicos populares, em relação aos estudantes de música erudita. O multi-instrumentista é uma figura mais associada ao músico popular e possuímos pouca literatura sobre o fenômeno, mas Rauber (2017) nos mostra que se trata de uma realidade relativamente comum vivida pelo músico popular. Enquanto o ensino no universo da música erudita perpassa tradicionalmente por escolas de música e, naturalmente pela escolha e dedicação a um único instrumento musical, o universo da música popular se destaca por abrir mais espaços para que os musicistas tenham contato com instrumentos diferentes e experimentem mais possibilidades.

Nesse contexto, as universidades de Música, no Brasil, também se estruturam de uma forma na qual os alunos escolhem seu instrumento de dedicação ao longo do curso de graduação. Esse processo acaba por gerar um sentimento de pertença. Cada estudante pertence a um grupo e o instrumento se torna sua identidade dentro do cenário educacional e profissional da música. Assim, o músico multi-instrumentista perde seu espaço, pois deve fazer uma escolha prévia à sua entrada no curso. Isso, muitas vezes, gera pressões para que o aluno tenha que fazer uma escolha de um único instrumento, instrumento tal que acaba por virar sua identidade.

Essa realidade só começa a ser alterada quando os primeiros cursos de Graduação em Música Popular começam a ser criados no país. Alguns desses cursos não possuem restrições de instrumentos para seu ingresso, como acontece na Universidade Federal de Uberlândia (UFU) e na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) – por exemplo -, permitindo que o aluno realize a prova de habilidade específica em qualquer instrumento que desejar. Além disso, o próprio perfil do curso de Música Popular reflete diferenças entre as áreas de atuação popular e erudita, ao mesmo tempo que deixa claro as particularidades dos perfis dos alunos de cada ênfase. Essa distinção de perfis dentro dos cursos se torna importante quando tratamos da atuação do músico multi-instrumentista, pois o curso de Música Popular tende a garantir maior liberdade e incentivo à prática de vários instrumentos.

No ano de 2013, em que realizou um levantamento para sua pesquisa de doutorado sobre o bacharelado em Música Popular na UFRGS, Presser (2013, p.111) verificou que 90% dos estudantes de Graduação em Música Popular da UFRGS declaravam tocar mais de um instrumento musical. Em contrapartida isso não foi observado nos alunos de música erudita que, mesmo que tocassem mais de um instrumento, se apresentavam apenas a partir do seu instrumento principal, por exemplo, “sou flautista” (ainda que tocasse também violão). Por outro lado, o músico popular ao se apresentar em sala sempre dizia “sou guitarrista, mas também me arrisco no cavaquinho” ou “tenho 1, 2 ou 3 instrumentos secundários”, mostrando ser essa uma característica importante no seu processo de atuação na Música (PRESSER, 2013, p. 115).

Fora do contexto universitário, o multi-instrumentista acaba se tornando uma figura quase exótica no universo do ensino formal de música, ao mesmo tempo em que essa característica é celebrada em um espaço informal do mesmo campo de estudo, onde o indivíduo pode – e deve – experimentar e se aventurar em diversos instrumentos. Tais experimentações, por aparecerem de forma espontânea e irregular, muitas vezes resvalam em um aprendizado menos específico e mais geral, de mais de um instrumento musical.

Isso acontece por diversas razões, estudadas na dissertação de mestrado de Rauber (2017), e observadas por mim no meu próprio processo de aprendizagem de múltiplos instrumentos. Algumas dessas razões são: a influência de musicistas na família, a curiosidade e o contato com outros instrumentos em bandas ou até mesmo o meio social no qual o aluno autodidata está inserido (RAUBER, 2017, p.20). Outro fenômeno muito frequente é o de instrumentistas que ampliam seus leques de habilidades ao aprender um instrumento que seja similar a outro que ele já toca, podendo ampliar - inclusive - seu campo de atuação profissional. Como ocorre com guitarristas que aprendem contrabaixo, ambos instrumentos de cordas e com a mesma afinação, e atuam nesses dois campos.

Essa divisão da atenção, entre diversos instrumentos, acaba por denunciar alguns ônus e bônus dessa prática. Presser (2013, p. 112) traz em sua tese um relato de um professor de Música da UFRGS –que nota que os alunos multi-instrumentistas muitas vezes não demonstram uma desenvoltura excepcional em nenhum de seus instrumentos. Por outro lado, se mostram músicos muito eficientes em grupo, além de conseguirem cantar e se acompanhar, uma prática típica do universo da música

popular. E isso é uma das principais características que diferencia o bacharel em Música Popular dos outros bacharéis.

Apesar de ser mais comum o multi-instrumentista de instrumentos similares, também é comum que musicistas troquem de categorias de instrumentos para preencherem um espaço vazio em um grupo específico, por exemplo, amigos que possuem uma banda no qual todos tocam instrumentos de cordas e, assim, um deles passa a aprender bateria para o grupo se consolidar – prática comum na música popular – e por isso desenvolvem diferentes habilidades musicais (RAUBER, 2017, p.22). Essas habilidades são apenas somadas, e podem ser aproveitadas em diversos contextos, seja na profissionalização do instrumentista ou em sua prática da música enquanto *hobbie*.

A prática da troca instrumental para “preencher um espaço vazio” é muito comum quando pensamos nas bandas de garagem, geralmente formadas por amigos de escola. Esse espaço pode ser de qualquer instrumento, por exemplo, dois amigos tocam bateria e um começa a aprender contrabaixo para que a banda possa ter uma formação completa. Presser (2013, p. 116) também percebe que isso acontece no âmbito da prática de conjunto da universidade, uma vez que os cursos de Música Popular tendem a reunir diversos instrumentistas, mas muitas vezes existe uma assimetria na quantidade de instrumentos de cada categoria, podendo ter três guitarristas na turma, mas nenhum trompetista, ou baterista. Aqui, o multi-instrumentista desenvolve seu papel, um guitarrista que toque bateria, por exemplo, passa a assumir esse papel em sala, completando a formação do grupo.

De acordo com minha experiência pessoal, acredito que pode ser benéfico ou prejudicial para o aluno, pois cada aluno possui seu instrumento principal e gostaria de ser conhecido no meio artístico por ele. A troca de instrumentos pela comodidade do grupo pode acabar fazendo com que esse aluno seja pressionado a passar o curso todo em seu instrumento secundário. Por outro lado, existem músicos multi-instrumentistas que não se identificam com um instrumento principal, colocando a mesma importância em todos os instrumentos que tocam. Nesse caso a prática de trocar de instrumentos ao longo do curso pode ser uma experiência fantástica. Assim como já ouvi de um professor de Música da UFU, quando questionado sobre qual o seu instrumento: “Agora eu estou tocando...”, ou seja, ele via a sua prática instrumental a partir do instrumento que estava tocando com maior frequência naquele momento, mas não colocava uma hierarquia dentro dos instrumentos de sua atuação.

E, por algum tempo, eu também me identifiquei com esse pensamento, já que quando era questionado a respeito de “qual era meu instrumento” não sabia o que responder.

Analisando a minha própria trajetória, noto que todos os tópicos de aprendizagem de mais de um instrumento musical, descritos por Rauber (2017), também fizeram parte do meu processo de ensino de música. Essa pluralidade já começou na família, uma vez que meu pai era baixista e minha mãe pianista. Esses instrumentos estavam presentes na minha casa desde o meu nascimento, embora eu só tenha começado a explorá-los de fato com cerca de treze anos de idade. Então decidi que seria o ideal começar a fazer aulas de contrabaixo, instrumento no qual eu começo a minha jornada musical.

Mas, apesar de ser mais comum que instrumentistas comecem a desenvolver interesse por outros instrumentos a partir da similaridade (troca entre cordas, sopros, percussão etc.), com menos de um ano tocando baixo eu troquei de instrumento e passei a fazer aulas de bateria. Isso ocorreu pois, eu formei uma banda com amigos de escola (Falcomer) que já possuía outro baixista, me encaixando em outro tipo de troca instrumental citada por Rauber (2017), a troca instrumental por necessidade específica de um grupo ou banda, como citado anteriormente, para gerar uma formação tradicional de banda de rock (duas guitarras, contrabaixo e bateria).

Além disso, o contato com essa banda e a curiosidade, me permitiram explorar ainda outros instrumentos. Uma vez que eu não tinha uma bateria, os nossos encontros de banda na casa uns dos outros, passam a ser regidos pelo violão (instrumento de maior acesso e praticidade). Assim, com tempo nas mãos e a curiosidade de explorar, meus amigos guitarristas/violonistas começaram a me ensinar alguns acordes, culminando na compra do meu primeiro violão, que foi também meu primeiro instrumento musical próprio (uma vez que o baixo e o piano foram instrumentos herdados dos meus pais). Alguns anos depois eu comprei a minha bateria e me dediquei a esse instrumento de forma semiprofissional por mais ou menos dez anos, mas sempre com o violão e uma gaita por perto. Nesse momento, apesar de já ser multi-instrumentista, quando perguntado qual era meu instrumento eu respondia “sou baterista” e me via assim.

A partir daí, explorei também o fenômeno da similaridade dos instrumentos, utilizando o violão como instrumento base aprendi ukulele e bandolim. E, pelo simples fato de querer explorar novos timbres aprendi alguns acordes no piano. Foi aqui que meu lado multi-instrumentista aflorou de fato pois, neste momento eu estava muito

envolvido com o mundo da composição e já participava de outra banda (Willy Dente de Ouro) que me permitia espaços para tocar outros instrumentos ao vivo, uma vez que a banda tocava os estilos *folk*, *country* e *bluegrass*, que permitiam que as músicas não contassem com a bateria em sua composição, me deixando mais livre no palco para tocar bandolim ou trompete, por exemplo.

Nesse ponto eu já não me identificava mais apenas como baterista, apesar de ser meu instrumento principal de atuação e domínio técnico. Na sequência do bandolim e violão, peguei um trompete emprestado com o guitarrista da minha segunda banda (Pulmão Negro) e comecei a fazer aulas no Conservatório Estadual de Música Cora Pavan Capparelli, passando a me dedicar ao trompete no lugar da bateria por alguns anos.

Apesar de o trompete ter sido o último instrumento que eu aprendi a tocar e eu estar muito pouco experiente em um instrumento tão difícil, eu decidi prestar a prova de habilidade em Música Popular na UFU com esse instrumento. Isso, pois foi o instrumento no qual eu aprendi a ler partitura e aprendi a maioria das escalas, então me senti relativamente confiante a começar minha carreira acadêmica com o trompete como meu instrumento de trabalho. Atuei como trompetista nas práticas de conjunto da UFU até a metade do meu curso, em seguida, comecei a me dedicar novamente ao contrabaixo prestando a prova para participar da Orquestra Popular do Cerrado, onde ocupo o cargo de baixista. Esse retorno ao mundo das cordas só foi possível pelo processo de escassez, que citei baseado nos trabalhos de Rauber (2017) e Presser (2013). Particpei de uma prática de conjunto coordenada pelo professor estadunidense Mark Tonelli, que não possuía baixista na formação do grupo e, esse instrumento era imprescindível para a sonoridade *jazz* e bossa nova que ele propôs. Assim vi a oportunidade de voltar a tocar contrabaixo e a aproveitei, uma vez que eu já não me sentia confortável com o trompete há algum tempo.

Quando trago a minha relação com mais de um instrumento musical para o meu processo de composição, outras instâncias aparecem, além daquelas expostas na prática em conjunto, seja com bandas ou na universidade. Durante as minhas produções e composições nenhum instrumento era o principal, não existia hierarquia, pois como eu tocava todos os instrumentos dos meus fonogramas, todos eles faziam parte da sonoridade de forma igualitária. Essa relação vai ao encontro a uma das entrevistas realizadas por Presser (2013, p.116) no qual um dos entrevistados afirma que não existe um foco no instrumento em si, mas sim na prática da composição e

arranjo. Para mim, dentro do meu *homestudio* o foco era completamente a produção da arte, da composição, os instrumentos se tornavam apenas ferramentas para se chegar em um som específico, sem a pretensão de virtuosismo.

Com essa prática, de compor e gravar todos os instrumentos dos meus fonogramas, o fato de ser multi-instrumentista era ao mesmo tempo a centelha criativa do processo e condição *sine qua non* para o desenvolvimento do arranjo das canções. Isto, pois eu só conseguia ter acesso a como todas as partes instrumentais estavam soando juntas uma vez que gravasse a música completa, ou seja, a composição, arranjo e gravação se misturavam muitas vezes em um mesmo processo que acontecia quase simultaneamente. Isso acabava por centralizar todas as funções em mim, de maneira análoga ao que ocorre na música erudita, onde processos de composição e arranjo não são consideradas etapas separadas, como normalmente ocorre na música popular, e estão concentrados nas mãos do mesmo criador.

Variando entre os diversos instrumentos que eu toco, também foi possível explorar diferentes estilos e estéticas, uma vez que cada novo instrumento dá um novo “colorido” para o arranjo e transforma a canção de formas diferentes. Além disso, o próprio instrumento pode se tornar o motivo composicional, sendo seu timbre ou mecânica a força motriz que inicia uma nova música, como aconteceu em diversas canções que analisaremos neste trabalho.

5 O PAPEL DA TECNOLOGIA E O *HOMESTUDIO* COMO ESPAÇO DE EXPERIMENTAÇÃO, COMPOSIÇÃO E APRENDIZAGEM

A tecnologia sempre teve um papel importante para a Música. Em séculos passados podemos pensar na tecnologia como os conhecimentos que permitiram a construção de novos instrumentos, já no século XX a grande revolução tecnológica que mudou o mundo da Música foi a possibilidade de gravar uma performance musical e reproduzi-la inúmeras vezes. Dessa forma, a gravação reformula tanto a forma de se ouvir e consumir Música, quanto a autoaprendizagem musical, uma vez que antes do gramofone o aprendiz precisava da partitura e dos conhecimentos necessários para decodificá-la, mas com um disco na mão poderia ouvir os sons e aprender a reproduzi-los por conta própria em seu instrumento (GOHN, 2003, p. 78).

Porém, como a gravação era uma fonte limitada de saber, os discos que as pessoas tinham acesso estavam sujeitos a escolhas do mercado e das grandes gravadoras, de maneira que só se ouvia o que era disponibilizado por esses mecanismos da indústria fonográfica (GOHN, 2003, p.83). Mas, avançando no tempo e entrelaçando as novas tecnologias ao meu processo de autoaprendizagem musical, podemos perceber que ferramentas como a internet permitem que os alunos tenham acesso aos conteúdos mais diversos e, com as videoaulas também tenham acesso à parte visual das performances, o que modificou grandemente o mundo da música, obrigando empresas que encabeçavam os processos de produção a se reorganizarem para continuar atuando dentro de novos paradigmas de mercado. Além disso, o barateamento de tecnologias de registro sonoro começou a permitir que musicistas amadores montassem suas estações de gravação em suas próprias casas. As DAWs gratuitas começaram a ser disponibilizadas, tornando possível obter certo padrão de qualidade na gravação ainda que fora dos grandes estúdios (BELTRAME, 2017). Foi quando a cultura do *homestudio* começou a ganhar espaço e adeptos ao redor do mundo.

O *homestudio* foi um laboratório para mim, assim como descrito pelos produtores entrevistados nos estudos de Beltrame (2017). Comecei com recursos muito limitados, na época eu utilizava o *software* de gravação “Audacity” e meus conhecimentos musicais eram muito básicos, apesar de já tocar vários instrumentos. Um amigo fazia aulas de guitarra e me ensinou os campos harmônicos maiores. Era o que eu precisava para começar a compor e sentir a necessidade de registrar esse

material, da forma que pudesse. Foi assim que comecei a me interessar por gravação e ficar atento aos processos que ouvia e conversar com outros músicos que estavam tendo experiências em estúdios maiores.

O violão e a voz eram compostos primeiro, sempre partindo da letra, seguida de melodia e harmonia, que costumavam ser compostas ao mesmo tempo e, por fim, o registro fonográfico. Em contrapartida, os outros instrumentos, eu quase sempre compunha ao mesmo tempo que gravava, depois ouvia e analisava se estava como eu tinha imaginado. Era um momento de, literalmente, compor e arranjar gravando, conforme o exemplo a seguir deixa evidente: ao compor a maioria dos *riffs* das minhas músicas, precisava voltar na gravação que era feita em tempo real para memorizar as ideias de que eu havia gostado para ouvir de novo e poder repeti-las na próxima sessão. A notação também não era utilizada, o registro era puramente sonoro. E, a partir dos conhecimentos rudimentares de gravação, desenvolvi esse *modus operandi* muito particular. Meu equipamento era razoável, porém longe do ideal para gravação de fonogramas. Meu equipamento total consistia em um *notebook*, a DAW “Audacity”, um amplificador de guitarra pequeno, um microfone dinâmico, cabos e o aplicativo nativo de gravação do meu celular. Dessa forma, eu utilizava o que me soava melhor para cada instrumento: o violão, por exemplo, soava melhor quando gravado no celular ao invés de microfonado e ligado na DAW.

Minha estratégia se tornou, rapidamente, gravar o violão, a voz e a gaita de uma única vez no gravador do meu celular. Dessa forma, a música já ficava “editada” em sua forma, com suas pausas e convenções, assim como foi composta. Então, eu rodava essa gravação no Audacity, utilizando tanto como guia quanto como versão final desses instrumentos. Posteriormente eu ligava o restante dos equipamentos para finalizar a instrumentação completa de cada canção.

Apesar das limitações das técnicas e dos conhecimentos básicos de gravação que dispunha, considero esse período como um dos mais importantes da minha carreira, tanto por registrar os pensamentos e canções que marcaram esse momento, quanto por dar o pontapé inicial para que eu me desenvolvesse posteriormente. Tive algumas experiências de estúdio com bandas das quais participei ao longo dos anos, o que também foi um momento de aprendizagem para mim, já que sempre que ia gravar observava a forma que o produtor microfonava os instrumentos e as edições que ele fazia, como descrevi no tópico 2.

Já em casa, meu *notebook* possuía uma entrada de áudio e outra de microfone (de um tipo que só existe em computadores mais antigos), que permitia a gravação de instrumentos pela própria placa de áudio do computador. O resultado não possuía uma qualidade sonora excelente, mas permitia um som razoável, além de possibilitar a realização da gravação com amplificadores e microfones. Desse modo eu abria a DAW e ligava o instrumento/microfone no amplificador de guitarra através de um cabo tipo “p10” e a saída do amplificador eu ligava na entrada de microfone do computador, através de um cabo do tipo “p2”. Então, eu fazia as ligações de cada instrumento, para gravação da seguinte forma:

Bateria: gravada com apenas um microfone, (era o que eu tinha disponível). Esse microfone era posicionado entre a caixa e o chimbau, virado para a direção do bumbo, pelo lado do pedal. Essa era a melhor forma de captar os principais sons do instrumento com um único microfone dinâmico.

Cordas: O violão e ukulele eram gravados através do aplicativo de gravação do meu celular. Por serem instrumentos acústicos, essa era a melhor forma de mantê-los com as frequências graves em maior destaque. Por outro lado, o contrabaixo elétrico, guitarra e bandolim eram ligados no amplificador, e este, na entrada de microfone do computador. A única distinção é que a guitarra era ligada em pedais de efeito, sendo – tanto o instrumento, quanto os pedais – os únicos instrumentos que eu utilizava que não eram meus, mas sim emprestados dos amigos.

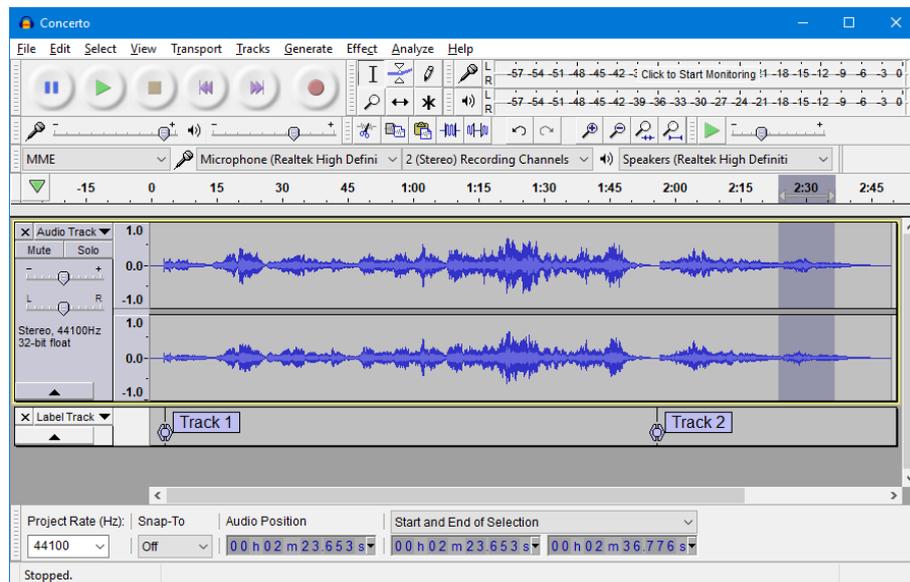
Teclas: O teclado/piano elétrico era utilizado, também, ligado a partir de cabos ao amplificador e ao *notebook*.

Sopros: O trompete era microfonado pelo microfone dinâmico, ligado no amplificador e no computador, assim como a escaleta. A gaita era gravada da mesma forma, exceto quando era gravada juntamente com o violão e a voz, nas primeiras canções que gravei.

Voz: A voz também era gravada com o microfone dinâmico, ligado no amplificador e no *notebook*, na maioria das vezes. Outras vezes era gravada diretamente junto com o violão no gravador de meu celular.

A Figura 1 logo em seguida ilustra a tela da DAW Audacity em funcionamento, ou seja, com uma gravação feita e/ou inserida. Era – exatamente – essa tela que me aparecia durante minhas primeiras produções.

Figura 1 - Tela padrão do Audacity com faixas de gravação inseridas.



Fonte:

https://tse1.mm.bing.net/th?id=OIP.Ca5wDxO1_un1H9vLeAsXJQHaEv&pid=Api&P=0&h=180

O Audacity é um programa de gravação muito básico, iniciante, o que era perfeito para mim, um novato no ramo de gravações e produção musical de fonogramas. Por isso, todo o conhecimento que eu obtive sobre como começar as gravações foram a partir de vídeos tutoriais do YouTube, com temas específicos. Inicialmente foi muito intuitivo, havia o botão de “Gravar”, “Play”, “Pausa” e “Parar”. Além da função de “abrir uma nova guia de gravação”.

Durante algum tempo essas cinco funções foram o suficiente para que eu produzisse fonogramas completos, e todo o conhecimento que eu possuía sobre a DAW. Os fonogramas começaram a ter uma qualidade mais alta do que os que eu gravava apenas com o celular, além disso, eu conseguia colocar vários instrumentos e enriquecer meus arranjos. Esse nível de qualidade de áudio/musical me satisfez por um ano.

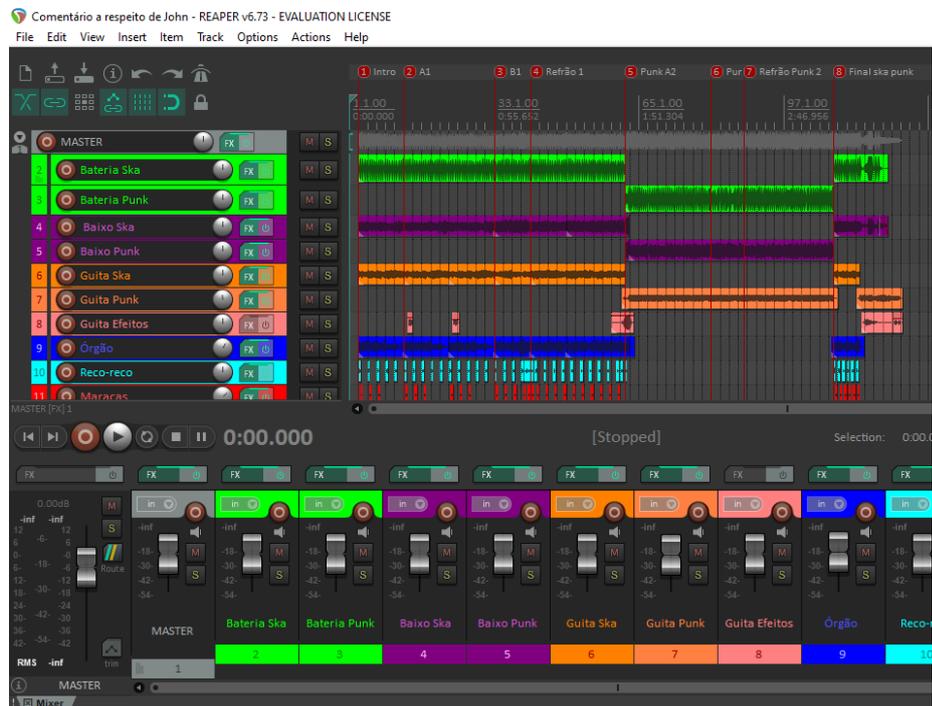
Após esse primeiro período, comecei a notar e me incomodar com os ruídos e chiados que apareciam no início e, por vezes, ao longo de toda a canção gravada. Os chiados ocorriam através dos cabos, barulhos do ambiente captados pelo microfone e pela própria placa de áudio do computador. Utilizei, então, a internet como recurso – mais uma vez – e pesquisei “como retirar ruídos no Audacity”. Encontrei um tutorial breve e aprendi a pôr esse recurso em prática nas minhas produções daí para frente. Funcionava relativamente bem.

Porém, de tempos em tempos, eu sentia a necessidade de melhorar minhas produções, mesmo que aos poucos. O próximo passo seria, em alguma instância, equalizar as faixas que eu gravava. Da mesma forma, procurei um tutorial, porém não entendi exatamente o significado e as mudanças que os recursos de equalização traziam para a gravação. Acabei encontrando uma “fórmula” de como ajeitar cada recurso do *plug-in*⁶ de equalização e utilizava a mesma configuração para todos os instrumentos e todas as faixas que eu gravava. Me parecia soar melhor, mas não tenho certeza sobre os verdadeiros impactos dessa utilização de ferramenta no som final.

E, por mais básico e fundamental seja para qualquer músico, o último recurso que aprendi a usar no Audacity foi o metrônomo. Até então, eu não utilizava metrônomo nas minhas gravações, o que gerava alguns incômodos de flutuação de tempo e de instrumentos se desencontrando ao longo do fonograma. Essa função me ajudou muito a eliminar alguns problemas de gravação que eu enfrentava antes, mas nesse momento eu já sentia a necessidade de transportar minhas produções para uma DAW mais profissional e, foi quando, através de um amigo produtor da minha turma de Música Popular na Universidade Federal de Uberlândia, descobri o *Reaper*. Desde então, utilizo esse novo programa para produzir e gravar fonogramas.

⁶ *Plug-in* é um programa de computador usado para adicionar funções a outros programas maiores, provendo alguma funcionalidade especial ou muito específica. Neste caso, um programa de equalização que funciona dentro do Audacity.

Figura 2 - Tela de trabalho do Reaper com uma gravação feita



Fonte: Arquivos pessoais, print de um trabalho do autor.

Nesse momento, instalei o Reaper e comecei a explorá-lo, da mesma forma que havia feito com o Audacity. Logo de início percebi o quão mais complexa essa DAW era, mas me aventurei a tentar gravar algo. O primeiro problema surgiu de imediato: eu havia trocado de computador, por um modelo mais novo e percebi que esse modelo não possuía a entrada de microfone (os computadores mais novos não vêm com esse recurso). Dessa forma eu não conseguia ligar o fone de ouvido e o microfone ao mesmo tempo, tornando a gravação inviável.

Experimentei diversas formas de tentar solucionar esse problema, tipos diferentes de adaptadores para os cabos, fones sem fio, programas diferentes, mas nada funcionava. O fone sem fio foi a tentativa mais próxima, mas devido à latência do *bluetooth* também não solucionou o problema. Com uma breve pesquisa e conversando com amigos produtores, eu percebi que precisava de uma interface de áudio⁷. Havia chegado o momento de elevar meus recursos de gravação a um novo patamar.

⁷ Uma interface de áudio é um dispositivo que funciona como uma placa de som externa. Faz a gestão do áudio de entrada e de saída do computador, com alta qualidade e baixa latência, usando entradas dedicadas para instrumentos e microfones.

Decidi comprar uma mesa interface⁸, pois poderia usá-la para gravar e no contexto ao vivo, caso eu precisasse. Essa pequena adição ao meu equipamento foi decisiva. Com essa interface eu conseguia ligar dois microfones ao mesmo tempo e fazer uma equalização prévia dos instrumentos, além de transformar o som analógico em som digital com uma boa qualidade. Dessa forma a gravação da bateria, por exemplo, ganhou uma nova roupagem, pois com dois microfones era possível captar muitas partes do instrumento que antes apareciam apenas como um “eco” do restante da gravação.

Foi quando Tiago Port, um amigo produtor da faculdade de Música me apresentou a série de vídeos do Paulo Anhaia, me dizendo que quando eu terminasse de assisti-los estaria muito mais apto a editar meu material, além de aprender a usar o *Reaper*, um editor de áudio profissional. Assisti tanto as “30 dicas de gravação em 30 dias”, quanto “30 dicas de edição em 30 dias” e “30 dicas de mixagem em 30 dias”. Mergulhei nos vídeos e no meio do processo fui contratado para fazer a produção completa de um *jingle*, e à medida em que compunha e gravava fui aprendendo como editar o áudio, para que ao final do processo eu tivesse tanto o produto final, quanto o conhecimento necessário para repetir aquele trabalho.

Além desse trabalho, utilizei o tempo e as limitações impostas pelo isolamento devido à pandemia de Covid-19, para me dedicar a experimentar e gravar outros materiais de forma pessoal, alguns *covers*, trabalhos colaborativos à distância com outros colegas, trabalhos de faculdade. Sempre utilizando o *Reaper* e aprendendo coisas novas a cada produção.

Nesse momento, meu processo de produção de fonograma já respeitava praticamente todas as “regras” de uma gravação em estúdio profissional - mesmo que ainda feito em um quarto na minha casa: a escolha do metrônomo, a gravação de uma “guia”, a melhor ordem de se gravar cada sessão instrumental e, por fim, os processos mais tradicionais de mixagem e masterização.

Entendo, portanto, que ao longo de minha trajetória enquanto músico, desenvolvi um conjunto de habilidades importantes para tal prática profissional. As formas de se adquirir essas habilidades para o músico popular variam muito –

⁸ Uma mesa interface é um dispositivo com várias entradas de sinal áudio. Cada um desses sinais pode ser moldado usando os controles disponíveis na mesa - volume, balanço, efeitos, equalização. O objetivo é conjugar vários sinais diferentes e criar um som final. Funcionando tanto como uma mesa de som, quanto como uma interface de áudio.

principalmente por se tratar de um universo que não engloba somente o ensino formal da disciplina - além de serem conhecimentos que variam muito de acordo com a história de cada musicista.

O mesmo pode ser observado no estudo de Beltrame (2017) com produtores musicais. A produção musical poder ser vista como uma habilidade (produzir) também, muitas vezes, atrelada à música popular. Nesse estudo, produtores do universo de *homestudios* contam como a audição é a principal ferramenta de ensino e aprendizagem. Muito do que aprendem vem de ouvir a produção de outras pessoas. Isso implica a aprendizagem por pares, salientada por Green (2002, p. 9), ou seja, a troca de experiências com outros músicos – mais experientes ou não – acaba por moldar aspectos técnicos, pois cada indivíduo tem uma experiência diferente e contatos com assuntos diferentes. Então, nessa perspectiva de aprendizagem, a troca acaba tendo um grande peso na aprendizagem do músico popular, principalmente, no contexto de banda. Isso também é levado para os *homestudios* onde o papel de quem aprende e quem ensina pode ser negociado (BELTRAME, 2017, p. 158). Muitas vezes quem é gravado possui experiências ainda desconhecidas para quem grava. Por isso o *homestudio* é considerado como um laboratório de experiências, onde se “aprende a compor compondo” e é possível se autoanalisar e se autoproduzir.

Além disso, no contexto de *homestudio* as funções musicais são mais concentradas, ou seja, o compositor muitas vezes é o produtor, arranjador, instrumentista e engenheiro de som, como foi no meu caso. Isso salienta cada vez mais que o compositor deve ser multi-instrumentista, ou ao menos, conhecer como funcionam os instrumentos que quer em sua composição (RAUBER, 2017, p.19). Como um paralelo popular ao arquétipo erudito do maestro, que se acredita saber tocar todos os instrumentos da orquestra, embora essa correlação não seja precisa.

Pensando em todo esse contexto de aprendizagem e prática profissional do musicista popular, fica clara a eficiência da autoaprendizagem, um ensino que desenvolve a criatividade, a autoconfiança e só é possível com alunos interessados ao tema. É, portanto, uma prática pedagógica focada 100% no aluno que aprende, pratica e ensina. Porém, não romantizando a autoaprendizagem, podemos notar que o estudo solitário pode gerar uma deficiência musical pela ausência de contatos/trocas com outros instrumentistas, contato qual que se mostra sempre positivo e enriquecedor (GOHN, 2003).

O que mais me atrai nesse mundo é a filosofia de “aprender fazendo”. Sinto que sempre foi assim para mim, e isso ficou muito evidente durante essa minha mudança de equipamentos e *softwares*, pois passei a melhorar meus materiais próprios e aprendi a editar, equalizar, mixar e masterizar, porém não foi um processo muito linear. A troca de informações com amigos produtores e as videoaulas me deram recursos necessários para aprender como uma produção funciona de dentro. Não diria que “aprendi sozinho” ou “sem professores”, na verdade tive vários professores que nem se davam conta de que estavam me ensinando tantos recursos e ferramentas de gravação e produção. E é daqui que eu parto para a descrição e análise dos fonogramas.

6 OS FONOGRAMAS (HISTÓRIA, CONTEXTO E REFERÊNCIAS)

Como vimos no tópico anterior, todas as canções que eu compunha eu sentia a necessidade de registrar. E, no período em que gravei as canções que serão analisadas nesse trabalho, eu estava passando por um processo de muita efervescência criativa. Produzia quase uma música por semana - nos meses mais agitados - ou algo muito próximo disso.

Comecei, então, a publicar esses fonogramas na minha conta do site de compartilhamento de áudio “*Sound Cloud*”⁹, e a compartilhar esses *links* no meu perfil do *Facebook*. Dessa forma meus amigos e seguidores teriam acesso ao material e eu conseguiria espalhar minha poesia em mais lugares, para mais pessoas, o que no final das contas, era meu objetivo principal nessa empreitada.

Ao total, dividi minhas canções em seis álbuns, cada um com um conceito e uma estética geral diferente do anterior. Porém, diferente do usual planejamento de álbum, minhas obras eram feitas música por música e terminavam quando eu sentia que a próxima canção representava outro momento da minha vida, portanto esta deveria abrir o próximo álbum. Assim, eu fechava o álbum anterior, independentemente da quantidade de canções que estavam englobadas nele.

Os álbuns foram nomeados, em ordem cronológica: Novo Horácio, Savoir-Faire, Uma vida é *Malenk!*, Fundo ou Topo, e Sorrindo com os olhos. Após esses álbuns, os próximos trabalhos de composição de minha autoria foram realizados com meu *duo* “Lula Vagalume”, e tiveram como título: “Composição em casa” e “Lula Vagalume: Experimento 01”, que também terão uma música analisada neste trabalho.

Contarei a seguir um pouco da história dos álbuns como um todo. Explicando os conceitos filosóficos, estéticos e referenciais de cada um deles. Isto dará um panorama geral, que facilitará a compreensão do recorte de uma única canção da obra completa.

6.1 Novo Horácio

Para conhecer uma “obra completa”, dentro do meu processo criativo, é importante lembrar que os conceitos de algumas dessas obras apareceram depois de

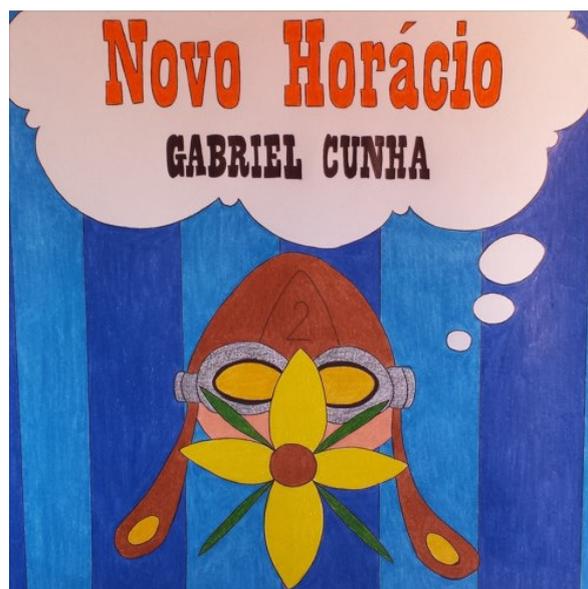
⁹ https://soundcloud.com/gabriel_cunha

concluídas. Assim como expliquei anteriormente, as músicas eram feitas e quando eu sentia que a próxima canção já não estava mais conectada com as anteriores, eu finalizava aquele álbum e iniciava um novo. Isso aconteceu com o “Novo Horácio”.

Percebi que as canções que compus, nesse primeiro momento, na virada do ano de 2014 até meados de abril de 2015, diziam muito sobre fracassos amorosos, decepções, amizades perdidas, momentos especiais com amigos que não voltam mais. Tudo isso atrelado a um grande sentimento de insegurança e de “não-pertença”. Por isso o nome “Horácio”, eu explico.

Em 2002 foi lançado um desenho animado que fez parte da minha infância, chamado “KND – A Turma do Bairro”, no qual os personagens infantis eram agentes secretos e cada criança recebia um número específico como identidade. O personagem “Número 2” era o meu favorito, ele não era o personagem “mais descolado” e estava perdido em um emaranhado de números, sendo o segundo, jamais seria o primeiro e não tinha posição de destaque de nenhuma forma na sequência numérica dos personagens principais (que ia de 1 a 5). O nome real desse personagem era Horácio e, sentindo que minhas letras apontavam para esse sentimento, decidi adotar o nome como referência e identificação. O rosto de Horácio também aparece na capa do álbum, desenhada a mão e colorida por mim, como podemos ver Figura 3 abaixo:

Figura 2 - Capa do álbum Novo Horácio.



Fonte: Arquivos pessoais, arte do autor.

Das referências musicais, que me influenciavam na época, existia um desbalanço desproporcional entre a banda “Engenheiros do Hawaii” e todo o resto das bandas e artistas que eu ouvia e gostava. De fato, não era a “única” banda que eu ouvia, porém, no quesito composição, era a minha maior influência. Estavam ali, em todos os álbuns do Engenheiros do Hawaii, “quem eu queria ser quando crescesse”. A forma como Humberto Gessinger – compositor e líder do Engenheiros do Hawaii – tocava vários instrumentos ao mesmo tempo, escrevia e musicava seus poemas, utilizava a gaita como contraste de textura e ao mesmo tempo melodicamente, me encantava e me guiava em minha jornada como futuro compositor e músico. E, apesar de ter começado na música em uma estética *punk* e *hardrock*, esse álbum é totalmente *pop rock* nacional com pequenas inserções *folk*. Tudo isso, acredito que pode ser sintetizado em uma canção desse álbum, “Selvageria”, que será posta sob o microscópio no próximo tópico.

6.1.1 Selvageria

“Selvageria”¹⁰ foi a primeira música que eu gravei, na qual eu tinha um plano total para a canção, o que hoje eu chamo de “arranjo”, mas sem saber exatamente o que essa palavra significava ou qual o plano de ação de musicistas profissionais nesse ramo.

Naturalmente, a letra foi a primeira coisa que apareceu dessa canção, o poema foi inspirado no filme “Onde vivem os monstros”, lançado em 2009. Precisei assistir esse filme para realizar um trabalho do curso de Psicologia, as discussões e debates sobre o filme me geraram inquietações e como resultado eu fiz esse poema. O ano era 2015.

Essa canção, é a quarta faixa do compilado de 11 músicas que viriam a ser meu primeiro álbum solo – o “Novo Horácio”, totalmente composto e gravado por mim. E a selecionei por representar esse início de um processo de gravação e aprendizagem que envolvia mais do que apenas ligar o gravador do celular e tocar livremente. Além disso envolveu um pequeno plano de ação e arranjo, mesmo que formado por rascunhos mentais.

¹⁰ Link para a gravação de “Selvageria”: <https://youtu.be/dy6A1jKa3RQ>

Fica muito claro o quão rudimentar foi todo o processo de gravação. Ao ouvir o fonograma com fones de ouvido se ouve um grande ruído antes do início e um rangido do banco no qual eu estava sentado. No início da canção também faço uma contagem raspando a palheta na corda do violão, para ter alguma referência de tempo para gravar os outros instrumentos. Além disso, no final há um erro na última melodia da gaita, mas como o *take* havia dado certo esse pequeno erro foi desconsiderado. Me lembro de olhar para o meu amigo e pensar “vamos ter que voltar do início e regravar tudo” e ele dizer, com os lábios e sem a voz, algo como: “não tem problema um pequeno errinho, acontece”. Seguimos e essa foi a gravação que ficou definitiva.

Quanto às influências, para essa canção em específico, estão muito ligadas à canção “Terra de gigantes” da banda Engenheiros do Hawaii, versão Acústico MTV (2004). A tonalidade é a mesma e, mesclando os acordes da canção do Engenheiros do Hawaii e minha tabela de Campos Harmônicos Maiores pude combinar os acordes de modo a fazer uma progressão harmônica para os versos.

6.1.2 Selvageria – Análise

Neste tópico analítico, focarei nas habilidades composicionais e musicais gerais que adquiri ao longo do meu processo de aprendizagem, composição e gravação. Começarei pela análise da música descrita no tópico anterior, “Selvageria”.

Esta canção foi escolhida para ser analisada, justamente, por ser considerada por mim o “marco zero” de todo o meu aprendizado composicional e de registro fonográfico. E, por esse mesmo motivo, as habilidades adquiridas no processo de composição e gravação desse fonograma se misturam entre conhecimentos prévios e conhecimentos que aconteceram simultaneamente à gravação propriamente dita.

Sendo assim, a primeira habilidade musical adquirida, que me permitiu compor músicas autorais, foi o conhecimento de Campos Harmônicos maiores. Esse conhecimento me foi apresentado a partir de amigos de escola que faziam aulas de guitarra, dessa forma, quando eles aprenderam os campos harmônicos maiores, eu tive acesso – pela primeira vez – aos acordes mais comumente combinados entre si. Ou, por assim dizer, acordes “coringas” que sempre soariam bem juntos. Essa tabela, envolvia apenas os campos harmônicos maiores das tonalidades naturais e seguia o seguinte modelo (ver Figura 2):

Figura 3 - Tabela de representação dos campos harmônicos maiores dos tons naturais.

CAMPO HARMÔNICO MAIOR						
Dó maior	Ré Maior	Mi maior	Fá maior	Sol maior	Lá maior	Si maior
<i>C</i>	<i>D</i>	<i>E</i>	<i>F</i>	<i>G</i>	<i>A</i>	<i>B</i>
<i>Dm</i>	<i>Em</i>	<i>F#m</i>	<i>Gm</i>	<i>Am</i>	<i>Bm</i>	<i>C#m</i>
<i>Em</i>	<i>F#m</i>	<i>G#m</i>	<i>Am</i>	<i>Bm</i>	<i>C#m</i>	<i>D#m</i>
<i>F</i>	<i>G</i>	<i>A</i>	<i>Bb</i>	<i>C</i>	<i>D</i>	<i>E</i>
<i>G</i>	<i>A</i>	<i>B</i>	<i>C</i>	<i>D</i>	<i>E</i>	<i>F#</i>
<i>Am</i>	<i>Bm</i>	<i>C#m</i>	<i>Dm</i>	<i>Em</i>	<i>F#m</i>	<i>G#m</i>
<i>Bm7(b5)</i>	<i>C#m7(b5)</i>	<i>D#m7(b5)</i>	<i>Em7(b5)</i>	<i>F#m7(b5)</i>	<i>G#m7(b5)</i>	<i>A#m7(b5)</i>

Fonte:

<https://tse3.mm.bing.net/th?id=OIP.8Q6MfBJYja5046EShUMEyAAAA&pid=Api&P=0&h=180>

Esse conhecimento específico de música foi uma pedra fundadora de toda a minha carreira musical, utilizado por mim até os dias hoje. E, como salienta Beltrame (2017), teve sua origem e aplicação em um contexto de aprendizagem informal e por pares, onde a conexão social, experimentação e gravação extrapolam o contexto escolar de música e atinge uma dimensão de curiosidade e aprendizado focado no próprio aprendiz. Pensando que o conhecimento (campos harmônicos maiores) em si veio aos meus amigos a partir de um processo formal de estudo de música, nesse caso através de aulas particulares, a transmissão, organização e experimentação de tais acordes e funções foram, por nós apropriadas em um contexto informal.

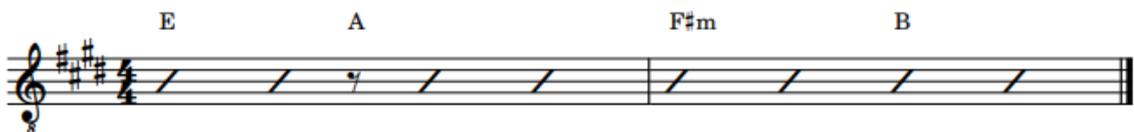
Gohn (2001) também nos mostra, em sua pesquisa, os benefícios da autoaprendizagem e da aprendizagem por pares. Aqui, no sistema não-formal de ensino de música, existe uma intencionalidade na ação do aprender, o próprio indivíduo escolhe o que quer aprender, como e quando aplicar tais conhecimentos, explora e organiza o seu próprio plano de ensino. Tudo isso reforçado pelas suas relações e situações de aprendizagem informal. Essa foi a forma com a qual aprendi e desenvolvi tais habilidades.

Percebi fazendo esses exercícios composicionais em cima do campo harmônico maior que, instintivamente eu era atraído aos acordes I, IV e V. Hoje sei que esses acordes representam as três funções básicas que organizam nosso sistema tonal – por isso funcionaram tão bem por tanto tempo - mas até mesmo o conceito de tonalidade não me era totalmente claro, uma vez que eu não conhecia o sistema modal. Em retrospecto, atribuo o crédito desse “vício” auditivo (I, IV, V) à

minha trajetória e origem musical do *punk rock*, estética na qual esses graus são amplamente explorados.

Apesar disso, “Selvageria” não é uma canção que se utiliza apenas desses três graus do campo harmônico maior. E existiram duas razões para que no “marco zero” eu já explorasse outros graus para gerar movimentos harmônicos mais completos. A primeira razão foi, como descrito brevemente no tópico anterior, eu utilizei uma outra música como inspiração harmônica para “Selvageria”, a canção inspiradora foi “Terra de gigantes” da banda Engenheiros do Hawaii, versão Acústico MTV (2004). Não copiei exatamente a progressão harmônica composta por Humberto Gessinger, apenas observei quais acordes ele utilizava e a tonalidade da música, acabando por utilizar um acorde menor na minha progressão harmônica, o *IIm*. A segunda razão do uso desse acorde menor, foi a influência do meu colega de banda João Lucas, que – mais adiantado nos estudos musicais – me alertou que “algum acorde da música deveria ser menor, para deixá-la mais interessante”. Com isso, adicionei um acorde menor na progressão do verso, gerando a seguinte harmonia, como pode ser visto na Figura 5:

Figura 4 (elaborada pelo autor) – Harmonia da música “Selvageria” minutagem: 00:18 – 00:44.



Fonte: Elaborada pelo autor.

Sendo o campo harmônico maior minha única referência para criar uma progressão de acordes, um dos poucos recursos que eu conhecia - para pensar um refrão - era de mudar a ordem dos acordes do verso, percebi que isso gerava uma dinâmica na música, dando a sensação de mudança de sessão sem precisar adicionar novos acordes. Aqui utilizei a harmonia como fator que gera contraste na música, começando a trabalhar – inconscientemente – uma nova habilidade, a percepção musical das funções harmônicas dos acordes. Convidei João Lucas, um amigo de banda, para me ajudar nos detalhes e gravar um solo de violão nessa faixa, de forma que algumas decisões específicas do arranjo foram sugeridas por ele e elaboradas em conjunto. O melhor exemplo é o acorde de *C#m* adicionado no final do primeiro refrão, sugestão do João que me acompanhava. Aqui você pode ouvir o áudio da

canção e observar a cifra anexada. O trecho desse verso em específico está cifrado abaixo. É importante lembrar que todas as partituras expostas abaixo são transcrições realizadas especificamente para este trabalho, visto que não eram o tipo de registro que eu utilizava na época das gravações aqui descritas e analisadas (Figura 6):

Figura 5 - Harmonia do refrão da música “Selvageria” minutagem: 01:05 – 01:12.



Fonte: Elaborada pelo autor.

O processo de gravação foi interessante, ainda ligado aos meus primeiros passos no universo da gravação (no qual eu gravava todos os instrumentos ao mesmo tempo, violão, gaita, voz e percussão com os pés). Selvageria foi uma mistura. Os violões (base e solo), voz e gaita foram gravadas em um *take* único no próprio gravador do meu celular, exportei esse áudio e adicionei na DAW “Audacity” para completar com outros instrumentos, na ocasião esses instrumentos foram um piano elétrico e bateria.

Dessa forma, meu processo de gravação não utilizava o conceito de “gravação guia”¹¹, sendo a guia dos violões, voz e gaita já sendo a faixa definitiva da canção. Podemos observar aqui, que outras “ordens” tradicionais de gravação não eram respeitadas por mim, de modo que a bateria foi gravada depois do violão e da voz, gerando vários desencontros musicais que podemos ouvir na gravação, principalmente por ser uma gravação realizada sem metrônomo como guia. Em sequência, o piano elétrico foi gravado e, sem saber mixar, a canção estava pronta.

6.2 Savoir-Faire

No mesmo ano do lançamento do “Novo Horácio”, comecei a divulgar as músicas que comporiam o meu segundo álbum, começando a sair em maio de 2015 e curiosamente intitulado de “Savoir-Faire”. Dando sequência às canções do álbum

¹¹ Recurso utilizado em estúdio, no qual uma gravação é feita para orientar os músicos na hora de gravar suas faixas definitivas, geralmente leva em seu corpo apenas violão e voz, além de outras deixas básicas. Porém, a guia, não é utilizada no fonograma final.

anterior, porém com temáticas e referências que não faziam parte do mesmo momento. Cronologicamente os álbuns eram separados por semanas, às vezes dias, mas eram divididos em ideias, estéticas e momentos.

O nome do álbum, “Savoir-Faire”, veio a partir de uma camiseta que uma amiga de curso usava muito, na qual a estampa trazia o conceito dessa expressão francesa. Parafrazeando, a frase era: “Savoir-faire: ser adaptável e hábil, saber lidar e se comportar em qualquer situação”. Essa expressão me chamou a atenção e decidi nomear e conceituar o álbum em cima dela. A capa, foto tirada por mim, mostra todos os meus “All-Stars” no varal secando. Esses tênis representavam uma parte importante da minha personalidade na época, alguns novos, alguns velhos, alguns muito sujos, assim como o Savoir-Faire, um All-Star para cada situação da vida (ver Figura 7???)

. Figura 7 - Capa do álbum Savoir-Faire.



Fonte: Foto tirada pelo autor.

Esse álbum, ou melhor, as músicas que compõem essa obra, possuem três características marcantes que geraram a cisão entre o “Novo Horácio” e ele. Foram elas: a instrumentação, as referências estéticas/sonoras e a participação de outras pessoas no processo.

Como já discutido em tópicos anteriores, minha relação com instrumentos musicais nunca foi “monogâmica”, eu me interessava em aprender novos instrumentos com muita frequência e, muitas vezes, comprava instrumentos novos para aprender a tocar, como foi o caso do “Savoir-Faire”. O instrumento da vez foi o ukulele, instrumento de origem havaiana que se tornou muito popular no Brasil naquele ano. Eu já havia tido contato com o instrumento e, até mesmo, gravado uma música apenas no Ukulele, porém era um instrumento emprestado e que apareceu apenas nessa faixa do “Novo Horácio”, chamada “O Mundo”.

Quando comprei o meu próprio ukulele, ele rapidamente se tornou o meu instrumento mais utilizado, sendo o instrumento de base harmônica para mais da metade das canções do álbum. Isso impactou na sonoridade geral das canções que, com o acompanhamento suave das cordas de nylon e do corpo pequeno e delicado do ukulele, pediu percussões menos agressivas, o que muitas vezes tirava a bateria – e as vezes até o contrabaixo - de cena. Essa “reforma” também abria mais espaços para o teclado, maracas e meia-lua.

Apesar disso, essa nova estética não está presente no álbum em sua integralidade. Nesse álbum também aparecem as minhas fortes influências do Ska e do Reggae em duas canções. Porém, ao contrário da referência exclusiva e declarada do “Novo Horácio”, o “Savoir-Faire” possui outra banda como influência primeira, a banda estadunidense “Counting Crows”. Eu estava hipnotizado pelos álbuns “*August and Everything After*” (1993) “*Underwater Sunshine (Or What We Did on Our Summer Vacation)*” (2012) e “*Somewhere Under Wonderland*” (2014). A influência foi tanta que eu utilizei uma harmonia deles como base estrutural de uma canção, comecei a compor poemas mais parecidos com a lírica dos poemas de Adam Duritz (letrista do grupo) e copieei timbres de guitarra e ideias estéticas.

Por fim, a faceta que considero mais interessante, e o que serviu como uma espécie de “nota de corte” para definir quando o álbum seria encerrado: a participação de outras pessoas no processo criativo e de gravação.

Eu já tinha escrito uma canção cujo objetivo era ser um presente, uma canção com uma pessoa inspirando o poema. Decidi que o “Savoir-Faire” seria um álbum que representasse as pessoas ao meu redor, meus amigos. Assim, fiz todas as canções de duas formas: ou eram canções compostas e gravadas por mim que falavam de amigos e pessoas reais, ou eram canções sobre qualquer outro assunto, nas quais eu convidava amigos músicos para fazerem participações instrumentais. Dessa forma,

eu supri algumas deficiências que possuía, conseguindo enriquecer as canções, sendo através de um solo de guitarra ou escaleta (instrumentos que eu não tinha na época), seja através de uma voz feminina ou outros recursos que os amigos traziam.

A canção desse álbum que escolhi para analisar foi “Heurística”, uma música que traz todas as características citadas acima, a influência clara de Counting Crows, a participação especial de dois amigos guitarristas na gravação e composição e uma nova instrumentação.

6.2.1 Heurística

A canção “Heurística”¹², a sexta faixa do álbum, era diferente de tudo que eu já havia gravado até então. A forma de começar foi a mesma de sempre, escrevi a letra e, precisaria de uma ideia musical para dar início ao processo de musicá-la. Essa letra, em específico, me veio em uma segunda de manhã, conversando com uma amiga e esperando uma aula começar na faculdade de Psicologia. Ela me disse que a semana dela já estava ruim, com isso o pensamento que atravessou minha cabeça foi: “são apenas 8h da manhã de segunda, não deu tempo de dar nada errado ainda” e virou um verso, se tornando a ideia inicial da qual toda a letra se desenrolou.

Como citado no tópico anterior, Counting Crows estava em alta nas minhas *playlists*, e o poema já havia levado a lírica na direção do compositor da banda. Nessa etapa eu aproveitei muito da estética do grupo, a forma como utilizavam as texturas musicais, as harmonias, a poesia e a formação instrumental como inspirações para minha obra. E, nesse sentido, “Heurística” foi a canção que foi mais amplamente carregada de referências e influenciada por outras canções do Counting Crows.

Não é de se surpreender que quando escutei a introdução na pandeirola da sétima faixa, intitulada “Mercury”¹³ do álbum “*Across a Wire: Live in New York City*” (1998) eu utilizasse aquele conceito para começar a minha canção também. Além disso, utilizei a harmonia de outra canção do grupo como base para compor minha própria melodia e ritmo, garantindo assim uma harmonia diferente do que eu estava habituado a fazer, sem precisar recorrer a conhecimentos teóricos mais avançados. Conhecimentos tais que eu não possuía na época.

¹² Link para a gravação de “Heurística”: https://youtu.be/K_5jqDT56Bg

¹³ Link para a gravação de “Mercury”:

https://www.youtube.com/watch?v=yca0eznFia4&ab_channel=CountingCrows-Topic

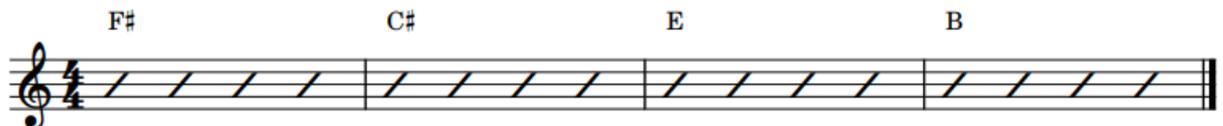
Partiremos então para a análise da canção “Heurística”, com base nos relatos deste tópico, nos aprofundando nas canções que inspiraram e nas novas habilidades adquiridas a partir do estudo dessas referências.

6.2.2 Heurística – Análise

Com um pandeiro de brinquedo, gravei a introdução de “Heurística” e toda a base rítmica da música, que não levou bateria em sua composição sonora. A célula rítmica que toquei não era exatamente igual a de “Mercury”, porém compartilhavam semelhanças claríssimas, trazendo à superfície as referências.

No mesmo sentido, a parte harmônica foi inspirada e, nos versos, copiada *ipsis litteris* da sexta faixa, intitulada “Elvis Went Down to Hollywood”¹⁴ do álbum *Somewhere Under Wonderland* (2014), da banda Counting Crows. Sendo o acompanhamento harmônico dos meus versos, iguais a progressão harmônica da introdução e refrão de “Elvis Went Down to Hollywood”, conforme se vê na Figura 8:

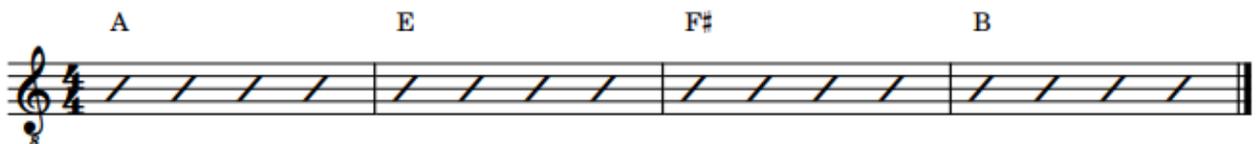
Figura 6 – Progressão harmônica da introdução da canção “Elvis Went Down to Hollywood” de Counting Crows, minutagem: 00:00 – 00:13. E do verso da canção “Heurística” de Gabriel Cunha – minutagem: 00:22 – 00:42.



Fonte: Elaborada pelo autor.

Por outro lado, o meu refrão seguia uma progressão harmônica própria, criada por mim, de forma quase instintiva.

Figura 7 - Progressão harmônica do Refrão de “Heurística” – minutagem: 01:41 – 01:56.



Fonte: Elaborada pelo autor.

¹⁴ Link para a gravação de “Elvis Went Down to Hollywood”: <https://youtu.be/MRg5KRxCUQ>

A harmonia soou interessante, eu não sabia o porquê, a parte teórica não se encaixava muito bem nos meus “campos harmônicos” maiores, mas de alguma forma tinha um colorido musical que antes eu não havia explorado e, utilizar uma harmonia já existente para criar outras melodias, temas e ritmos era uma boa forma de explorar esses coloridos sem correr o risco de colocar acordes em sequência “ao acaso”. Hoje, tenho consciência de que esse “novo colorido” se tratava de uma harmonia modal.

Sendo assim, nessa canção se mostra muito claro o processo de aprendizagem de músicos populares descrito por Green (2002), ou seja, a aprendizagem por imitação, no qual pelo registro sonoro o aprendiz explora e reproduz o que houve, aumentando seu repertório e suas habilidades musicais. A grande diferença aqui é que, no meu caso, a repetição da canção de referência não era integral, mas sim um propulsor para a criação de novas ideias.

Nesse momento, a letra já estava pronta, com refrão definido, a base harmônica também já tinha sido definida e gravada ao violão, assim como a base rítmica no pandeiro de brinquedo. Com todas essas bases gravadas, convidei dois amigos, guitarristas da minha primeira banda (Falcomer), Vitor Soares e Adriano Birnfeld, para gravarem um solo de guitarra na música. Também pedi ajuda para criar um *riff* de guitarra, pois não tinha conhecimento a respeito de timbres, pedais de efeitos e outras particularidades do instrumento, e nem mesmo o próprio instrumento. O *riff* era de extrema importância, pois a banda de referência (Counting Crows) é uma banda que possui em sua formação 3 guitarristas – que se alternam entre guitarras, violões, bandolins e guitarra havaiana.

E assim foi feito, com ajuda compusemos em conjunto um *riff* de guitarra, apresentei as referências para os guitarristas, que por meio dos pedais de efeito, chegaram em uma sonoridade parecida com a empregada nas músicas do Counting Crows. Por fim, gravaram o solo, dividindo os compassos reservados a esta parte entre os dois. O *riff* foi gravado por mim, apesar de ter sido composto inteiramente pelo Adriano Birnfeld, guitarrista convidado.

Durante essa troca e esse processo, houve aquisições de novas habilidades musicais, sendo muitas delas frutos do mergulho mais profundo nas referências nas quais eu queria me espelhar. Essas referências mudaram as texturas musicais das minhas canções, alteraram os timbres que eu utilizava, ampliaram as harmonias – utilizando algumas ideias modais – isto é, moldaram novas sonoridades.

Além disso, como Rauber (2017) salienta na sua pesquisa com músicos multi-instrumentistas, a inserção do instrumento novo – nesse caso o ukulele no álbum completo e a guitarra solo na música analisada - acabou moldando a sonoridade geral do álbum. Outros timbres vieram a reboque da descoberta do novo instrumento. Aqui se evidencia a questão de conhecimento estilístico, adquirido na aprendizagem aural, ouvindo coisas diferentes, e nas trocas de ideias com outros amigos músicos. Isso também afeta os arranjos do álbum como um todo. E, apesar de eu desconhecer formalmente a prática de arranjar, selecionei os instrumentos a serem mais utilizados e aprendi como utilizá-los em conjunto, por exemplo, a bateria perde seu espaço para outras percussões mais leves (maracas e afins) ao passo que o ukulele – instrumento de sonoridade suave – ganha espaço e molda a sonoridade do “Savoir-Faire”, mesmo que não apareça na música “Heurística”.

6.3 Uma Vida é *Malenk!*

Em outubro de 2015 as canções que integrariam o álbum “Uma Vida é *Malenk!*” começaram a ser compostas e gravadas. Algumas dessas canções ainda se alinhavam à estética do álbum anterior, sendo que o “Uma Vida é *Malenk!*” também contém várias participações especiais, tal como seu predecessor. Por outro lado, esse álbum demonstra habilidades nunca pensadas por mim, até aquele momento.

Antes de mais nada, é necessário contextualizar o nome do álbum, um nome que chama a atenção por ser diferente e, novamente, utilizar uma palavra fora do dicionário da Língua Portuguesa. Esse conjunto de palavras é uma interpolação de ideias, vindas de duas fontes artísticas diferentes. A primeira ideia é a frase “Uma Vida é Muito Pouco”, que estampava uma tatuagem do meu professor de sociologia e amigo Igor, vinda de uma música de mesmo nome da banda de *hardcore* “A Sangue Frio”¹⁵, lançada em 2008. A segunda veio da língua inventada por Anthony Burgess, e utilizada pelos protagonistas da famosa jornada, descrita pelo autor, no livro “Laranja Mecânica” (1962). O livro conta com um glossário que traduz alguns termos para o leitor: O “Glossário *Nadsat*”, que traduz “*Malenk*” por: pequeno, pouco. Fiz, assim, uma interlocução entre a música e a literatura, trazendo a ideia existencialista e niilista, que

¹⁵ Link para a gravação de “Uma vida é muito pouco, passado”:
<https://youtu.be/KSU3F9Kvx6w>

essa frase contempla, para os poemas, tematizando as paixões e os medos típicos dos vinte anos.

O desenho da capa foi feito por João Luis, um amigo de infância, e a referência que sugeri foi a mistura dos personagens do leão e do homem de lata do livro “O Mágico de Oz”, escrito pelo autor L. Frank Baum e publicado no ano de 1900. O leão no livro representa o medo, a falta de coragem e o homem de lata não possui um coração. Assim, chegamos ao leão em formato de coração, para sintetizar a temática central dos poemas do álbum, a juventude que precisa ter coragem, porque “uma vida é muito pouco”, ou “Uma Vida é *Malenk!*”. Então, exagerando a juventude, colori e escrevi o título com a mão esquerda, para dar a sensação de que foi preenchida e nomeada por uma criança (ver Figura 10).

Figura 8 - Capa do álbum “Uma Vida é Malenk!”



Fonte: Arquivos pessoais, arte de João Luís Quirino.

Musicalmente, esse álbum se afasta do anterior e evidencia novas habilidades adquiridas no intervalo e/ou entre sessões de gravação, composição e *feedbacks* de outros musicistas. A primeira grande diferença é o uso da guitarra elétrica por mim. Comecei a utilizar e explorar esse instrumento por conta própria, fazendo melodias e temas específicos para a guitarra, totalmente independentes do violão base. Com esse recurso – a guitarra – explorei timbres e equipamentos, como pedais e uma

ferramenta feita de metal ou vidro conhecida como *slide*, criando efeitos diversos nas canções, sem a necessidade de uma outra pessoa (guitarrista) na gravação.

Nesse mesmo período, outras habilidades aparecem, mas de forma instintiva, sem necessariamente passar pela razão. É o caso da música de fechamento do álbum “Festa à fantasia”¹⁶, na qual eu explorei a viola – que peguei emprestada de um primo – para criar alguns contrapontos, mesmo sem saber o que era um contraponto. E, dentro desse contraponto, eu utilizei pela primeira vez uma figura de “tercina”, ainda que eu não soubesse teoricamente o que significava esse uso. Transcrevo, na imagem seguinte, o trecho (Figura 11):

Figura 9 - Refrão da canção “Festa a fantasia” – minutagem: 00:34 – 00:44.



Fonte: Elaborada pelo autor.

6.3.1 Eu não falo francês

Todas as músicas que eu compunha eram divulgadas igualmente, de forma que não existiam “*singles*”, mas se existissem videoclipes e uma gravadora envolvida, sem dúvidas a canção “Eu não falo francês”¹⁷ seria o primeiro *single* do “Uma Vida é *Malenk!*”. Ela traz em sua instrumentação: violão, voz, contrabaixo, teclado, guitarra *slide* e bateria.

Essa canção sintetiza a ideia poética geral do álbum e foi a segunda a ser composta para o “Uma Vida é *Malenk!*” e traz referências poéticas ao seriado de televisão estadunidense “*How I Met Your Mother*” (2005) no verso “Já passam das duas, melhor eu me apressar”. Durante a gravação dessa canção, utilizei alguns recursos de formas diferentes de que eu faria hoje, mas diante das minhas limitações na época não foram possíveis. Por exemplo, esse fonograma foi gravado com um violão de corda de nylon e palheta, mas acredito que soaria mais dentro da estética se fosse gravado com um violão de cordas de aço. Curiosamente, em 2020 essa canção ganhou uma nova versão a partir do meu projeto “Lula Vagalume” e, nessa

¹⁶ Link da gravação “Festa a fantasia”: https://youtu.be/lo_yWQh2pIY

¹⁷ Link da gravação “Eu não falo francês”: <https://youtu.be/HAzDH04ahY0>

versão eu regravei o violão em cordas de aço. Apesar disso, a guitarra *slide* – gravada pela primeira vez nesse fonograma – chama a atenção e complementa o som do violão de nylon.

Por outro lado, a divisão de seções (A, B e C) dão suporte à lírica da canção, que progressivamente se torna mais lenta e dramática, assim como a letra sugere, refletindo a angústia presente na poética do personagem que tenta realizar uma ação, como conversar e não saber falar o idioma do interlocutor ou dobrar um origami sem conseguir acompanhar as instruções da dobradura. Desse modo, a diminuição do andamento reflete o desespero poético e conversam com a letra no seguinte trecho:

“Passo a passo
 Eu me perdi no passo três
 Desse origami
 E a instrução está em francês
 Passo a passo
 Eu me perdi no passo três
 De dez
 E a instrução está em francês

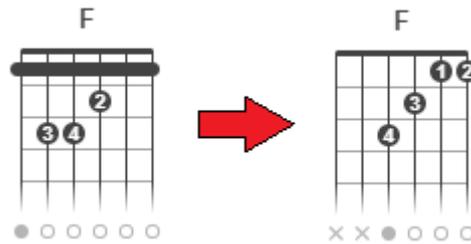
 Mas eu não falo francês
 Eu não falo francês
 Eu nem falo francês

 Eu vou fazer o que?”

6.3.2 Eu não falo francês – Análise

O violão base dessa canção segue acordes triádicos e todos pertencentes ao campo harmônico de Lá Maior. Todavia, a preocupação ao compor a base dessa canção permeou um espaço diferente do habitual. Esse novo álbum expõe também dedilhados mais precisos pensados para o violão. Para que isso acontecesse, descobri também novas formas de fazer alguns acordes, ou novos *voicings*. Um exemplo do que foi uma grande mudança para minha técnica no violão foi a troca do acorde F em sua forma tradicional para outra, no seguinte modelo (Figura :

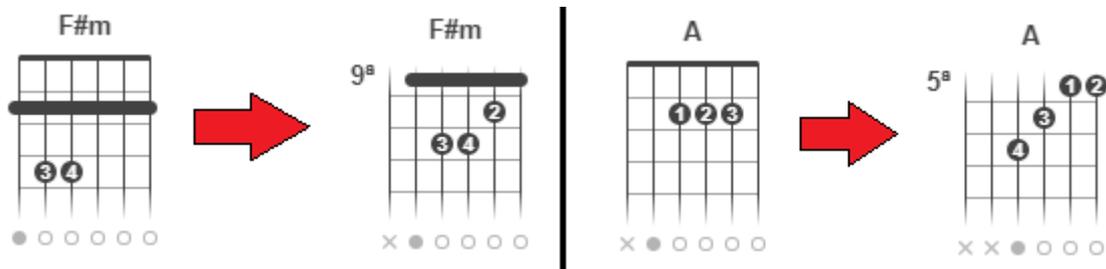
Figura 10 - Acorde de F em duas fôrmas diferentes para violão.



Fonte: www.cifraclub.com.br

Os acordes foram feitos levando em conta a distribuição das notas em seu interior, isto é, os *voicings* (ainda que de maneira inconsciente). Os acordes foram feitos em “barra”, ou seja, suas versões com “pestanda”, fazendo com que – por exemplo – o F#m tivesse sua pestanda na nona casa do instrumento, soando muito mais agudo que o tradicional F#m com pestanda na casa dois. O acorde A, por sua vez, também ganhou uma forma diferente do habitual, utilizando as primeiras quatro cordas do violão, as cordas mais finas, também dando uma sonoridade mais aguda ao acorde. Da seguinte forma (Figura 13):

Figura 11 - Acordes de F#m e A em duas fôrmas diferentes para violão.



Fonte: www.cifraclub.com.br

Com essa mudança, consegui montar alguns dedilhados interessantes, gostava da sensação do acorde “ter ficado mais agudo”, e era basicamente nisso que eu pensava ao mudar a forma, visto que a ideia de *voicing* só me foi introduzida muitos anos depois, na faculdade de Música.

Essa mudança na fôrma dos acordes não apareceu por acaso, e tampouco me foi apresentada por outros musicistas. Aqui o papel da tecnologia na autoaprendizagem musical, como descrito por Gohn (2003), foi de fundamental importância, no meu caso a internet assumiu esse papel. Durante o período de gravações do “Uma Vida é *Malenk!*” eu estava ouvindo muito um estilo musical

jamaicano chamado Ska, estilo que foi fundido ao *punk rock* estadunidense na década de 1990, se transformando no Ska-punk. E, com essas referências em mãos, comecei a observar que os guitarristas de Ska-punk utilizavam apenas as cordas mais finas da guitarra para fazerem a base característica do estilo Ska e muitos acordes com pestana, garantindo que conseguiriam abafar as cordas nos tempos fortes da colcheia e atacar os tempos fracos, gerando um som percussivo nas cordas, evidenciando o modelo rítmico característico do Ska. Assim, observando esses instrumentistas a partir de vídeos de suas performances e trocando o diagrama dos acordes em sites de cifragem, cheguei a esses novos *voicings* que passei a utilizar nas minhas canções. Uma delas foi a própria canção aqui analisada.

É importante salientar que essas mudanças aconteciam no âmbito experimental, à medida em que eu aprendia novas posições dos acordes. Porém, ao longo do álbum, foram se tornando cada vez mais conscientes essas decisões. Outro exemplo dessa nova consciência foi a preocupação com seções, que até então – nas minhas canções – se resumiam em seções “A e B”, muito raramente uma seção “C”. Nesse álbum, no entanto, é muito mais comum a presença de uma terceira seção, uma quebra no fluxo que a música trazia para um novo momento musical. Isto fica claro na “Eu não falo francês”, pois além de exprimir três seções distintas, existe uma quebra de seções através de uma mudança no andamento da canção, recurso rico em sonoridade e em “quebra de expectativa”. Uma nova habilidade adquirida nesse processo e feita de forma totalmente orgânica na gravação, sem o uso de metrônomo.

Além disso, aqui a harmonia se torna um pouco mais complexa, diferente da canção analisada no primeiro álbum (Novo Horácio), as quebras de seções são feitas adicionando novos acordes – ao invés de trocar a ordem dos acordes, como acontecia antes – resultando em uma canção com todos os graus de Lá Maior, exceto o VII^o. Desta forma a seção A leva os graus I, IV, III^m, II^m e as seções B e C levam os graus VI^m, V, IV, I. A movimentação harmônica é representada por (ver Figura 14):

Figura 12 - Progressão harmônica de “Eu não falo francês”, seções A e B – minutagem: 00:59 – 02:36.

The musical score consists of five staves of music, each representing a measure of a chord progression. The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 4/4. The notes on the staff are represented by slashes, indicating a guitar slide or arpeggiated pattern. The chords are labeled as follows:

- Staff 1 (Measures 1-6): A, D, A
- Staff 2 (Measures 7-12): D, C#m, Bm
- Staff 3 (Measures 13-18): A, F#m, E
- Staff 4 (Measures 19-24): D, A, C#m
- Staff 5 (Measures 25-30): Bm, A

Fonte: Elaborado pelo autor.

Por outro lado, nos elementos de segundo plano do arranjo, podemos observar a guitarra *slide* repetindo a melodia que reproduz no início da canção e variações dela ao longo de toda a obra, de maneira repetitiva e incisiva, geralmente ressaltando as terças do acorde. O contrabaixo, o teclado e o violão base também têm suas partes baseadas nas notas da tríade dos acordes e compõe os elementos de terceiro plano do arranjo, com a base rítmica e harmônica. Em matéria de teoria musical, comecei a pensar em arpejos, como formas de criar melodias para o teclado e para o contrabaixo, demonstrando conhecimento formal da tríade dos acordes. Totalizando um conjunto de habilidades adquiridas, ao longo desse álbum em específico, maior do que a média anterior por álbum.

Outros grandes saltos de habilidade começam a aparecer música a música. Na canção de abertura, homônima ao álbum, utilizei um efeito de “wah wah” no violão, trazido direto de dentro da DAW “Audacity”. Foi a primeira vez que utilizei um *plug in* nativo da DAW para criar um efeito sonoro diferente, novamente expondo em experiência o papel da tecnologia descrito por Gohn (2003).

6.4 Fundo ou Topo

Após o fim de “Uma vida é *Malenk!*”, meu quarto álbum “Fundo ou Topo” começou a tomar forma. Isso aconteceu por volta de fevereiro de 2016, praticamente sem intervalos do seu álbum vizinho (Figura 15):

Figura 13 - Capa do álbum “Fundo ou Topo”



Fonte: Foto tirada pelo autor.

O “Fundo ou Topo” ainda bebia das mesmas fontes estéticas e sonoras do seu predecessor, porém caminhava em outro sentido de construção de si mesmo. Por exemplo, pela primeira vez compus uma música instrumental, que abriu o álbum e contava com um contrabaixo gravado por João Lucas, um companheiro de banda, e foi intitulada “Intro”. Foi também a primeira vez que adicionei uma composição que não era minha à um álbum, sendo a última música uma composição de um amigo pianista que eu terminei a instrumentação, essa também era instrumental. Além disso, o novo álbum trouxe mais experimentações e habilidades no campo da produção musical. “Intro” inicia com o badalar do relógio de corda da minha avó. Na época eu posicionei o microfone na direção do badalo e esperei que o relógio batesse para captar as batidas que, sem manipulação, acabaram virando uma espécie de metrônomo no início da música.

Outro recurso que utilizei, de forma parecida, foi colocar a música “*Round Here*”, do álbum “*Across a Wire: Live in New York City*” (1998), da banda Counting Crows, para tocar no rádio. Então gravei com o microfone esse som, mexendo com as unhas na capa protetora do microfone, fazendo parecer chiados de rádio. Uma

tentativa de fazer um *sample* analogicamente, sendo o início da canção que dá nome ao álbum: Fundo ou Topo.

Em questão conceitual, esse álbum contrasta com os dois primeiros. As canções se tornaram um pouco mais densas, com alguns momentos mais sombrios, onde o piano elétrico ganha maior destaque e dramaticidade. A temática poética das letras também começou a expressar um aspecto mais filosófico e pessimista da vida, apresentando canções um pouco mais sentimentais e até mesmo existenciais. Sendo influenciado agora pelas canções mais lentas do Counting Crows e pelas interpretações teatrais, dramáticas e efusivas de Adam Duritz, vocalista, compositor e letrista do grupo.

Outros fatores moldam a sonoridade do álbum, o primeiro por um viés completamente aleatório, o segundo devido a um novo instrumento. Antes de começar as gravações do “Fundo ou Topo” eu participei de um evento na UFU, no qual várias bandas se apresentaram para os calouros. Eu estava tocando bateria com a minha primeira banda “Falcomer”. Outros instrumentistas utilizaram a minha bateria, e o sistema de som era todo compartilhado. Ao final dos shows eu me preparei para desmontar a bateria, depois que todos já haviam ido. Me deparei com um objeto que eu já conhecia, mas nunca tinha usado, um capotraste¹⁸. Algum violonista o pendurou ali e o esqueceu.

Comecei a utilizar esse capotraste nas minhas composições, experimentando as sonoridades e, desenvolvendo uma afeição pela sonoridade que obtinha prendendo-o à quarta casa do violão. Não utilizava o capotraste como transpositor para a minha voz se encaixar melhor, utilizava simplesmente para que o violão ficasse com um timbre mais agudo e que me agradava.

Além disso, mais cedo no mesmo ano, eu fui convidado a participar de uma banda *folk*: Willy Dente de Ouro, na qual havia um músico que tocava – alternadamente – banjo e bandolim. E sempre nos ensaios eu experimentava no bandolim alguns sons e acordes, sempre aprendia algo com ele. Depois de um tempo assumi o bandolim de algumas músicas e senti a necessidade de comprar o meu próprio bandolim. Nesse álbum, portanto, o bandolim se tornou o solista principal nas minhas canções, deixando a gaita um pouco mais de lado – mas ainda presente – e

¹⁸ Capotraste é um objeto que pressiona todas as cordas do violão, alterando sua afinação e, portanto, sua sonoridade. Pode ser utilizado para substituir pestanas, alterar o tom das músicas ou para se conseguir uma sonoridade mais aguda no instrumento.

caracterizando um estilo próprio de composição que se misturava com todas as bandas das quais eu fazia parte na época.

É nesse contexto que a música descrita a seguir se encaixa. Uma canção gravada com o capotraste na casa quatro e com o bandolim como solista.

6.4.1 Nada funciona na chuva

“Nada funciona na chuva”¹⁹ é a quarta canção do álbum “Fundo ou Topo” e conta a história de um rapaz que é apaixonado por uma foto, em paralelo com a história da mulher que aparece nessa foto. A letra, dessa forma sugere um paralelo da vida e personalidade de dois personagens distintos, passando pelos dias, hábitos, inseguranças e paixões dos dois. A fagulha criativa que desencadeou essa letra foi o fato de eu não gostar de dias chuvosos e sempre usar a frase “nada funciona como deveria na chuva”. Além disso, o dia em que eu toquei na UFU e achei o capotraste, citado no tópico anterior, era um dia com previsão de chuva, o que poderia cancelar o show, mas a organizadora do evento me prometeu que não choveria. Dessa conversa me veio toda a poesia da canção.

Essa canção tem uma estrutura mais simples do que as anteriores, é trabalhada apenas com violão, bandolim e voz. Mesmo assim, carrega algumas complexidades, apesar de sua harmonia estática. Foi inicialmente pensada como um dueto, sendo uma voz responsável por contar a trajetória do personagem masculino e outra voz contando a trajetória da personagem feminina, mas não foi possível gravar assim. Como mencionado anteriormente, a canção utiliza-se de um capotraste a fim de alterar o timbre do violão, deixando-o um pouco mais agudo.

O resultado foi uma canção simples e que passou a ser uma das minhas composições favoritas, apesar de não carregar a instrumentação “completa” que eu estava acostumado, fiz a escolha estética de deixar a música mais minimalista. “Nada funciona na chuva” foi uma das poucas canções que tive a oportunidade de regravar em outro projeto, o EP “Lula Vagalume: Composição em casa”²⁰, gravado em 2020 através de um edital emergencial de incentivo à cultura. Essa segunda versão carrega a parceria de um amigo do curso de Música Popular da UFU, na voz e na gaita. E a

¹⁹ Link da gravação “Nada Funciona na Chuva”: <https://youtu.be/NCmxe3Urb8c>

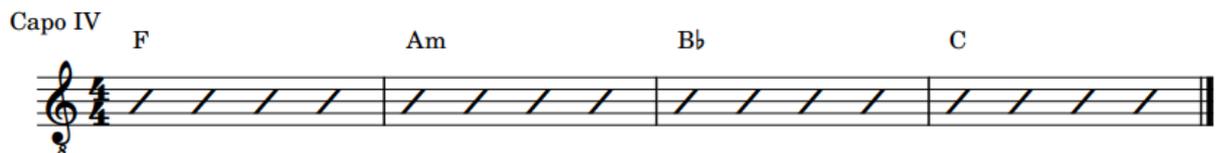
²⁰ Link para “Lula Vagalume: Composição em casa”: https://www.youtube.com/watch?v=OeQrZY5N4sg&ab_channel=LulaVagalume

canção só foi realizada em dueto, como pensada originalmente, quando foi performada ao vivo pelo duo Lula Vagalume em 2022.

6.4.2 Nada funciona na chuva – Análise

A composição foi feita seguindo meu *modus operandi*: escrevi a letra e coloquei o violão e a melodia juntos, tentando encaixar as palavras na métrica da harmonia e vice-versa. Então, gravei o violão através do gravador nativo do meu celular, em um *take* único. Nada poderia sair errado do início ao fim e, eventualmente, deu certo. Em seguida gravei a voz utilizando o microfone dinâmico e a DAW “Audacity”. Por fim, ouvindo a canção com violão e voz comecei a testar frases e melodias no bandolim, fazendo uma espécie de “tema” que seria colocado na introdução e durante o refrão. Essa foi a única parte planejada do bandolim, todo o resto do contracanto foi composto simultaneamente à gravação, também em *take* único. Sigo fazendo a seguinte progressão harmônica, ilustrada e escrita na pauta para este trabalho (Figura 16):

Figura 14 - Progressão harmônica de “Nada Funciona na Chuva” – minutagem: 00:00 ao fim.



Fonte: Elaborada pelo autor

A expressão “Capo IV” indica ao músico que ele colocará o capotraste na casa quatro do violão e que tocará os acordes escritos acima, porém estes soarão dois tons acima. Ou seja, uma terça maior acima. Dessa forma, o músico realiza a forma de F, mas em absoluto ele soa um A, e assim por diante.

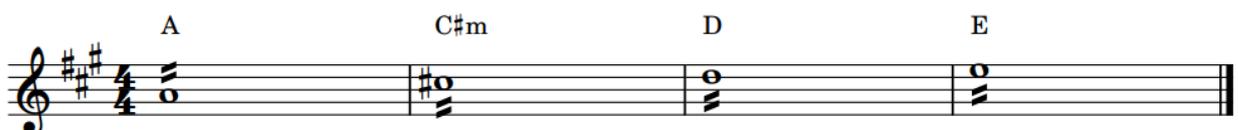
Essa era uma relação que eu já conhecia como funcionava, dessa forma, o bandolim, que faz apenas alguns “floreios” e melodias soltas nos espaços deixados pela voz e violão, não precisava de capotraste. Então eu pensava os acordes no bandolim na tonalidade de Lá Maior, ao contrário de Fá Maior – como a canção era pensada no violão – sem maiores problemas.

Apesar de muito simples, essa música exemplifica a aquisição de diversas novas habilidades musicais, tanto no que a versão original mostra de fato, quanto na versão que foi pensada, mas eu não consegui executá-la. Aqui, o plano de ação

também entra na análise, apesar de não ter sido executado em sua totalidade. A começar pelo uso do capotraste, a fim de deixar o violão com sonoridade mais aguda, esse movimento expõe a preocupação timbrística e de texturas gerais da canção, algo relativamente novo no meu processo de composição e que impactou não só essa canção, mas o álbum como um todo. Além disso, o capotraste delimita um momento no tempo em que eu comecei a entender o papel da transposição, do pensamento de instrumentos escritos em tonalidades diferentes soarem juntos na mesma tonalidade de concerto, habilidade tal que no álbum seguinte se mostrou determinante, pois o trompete – que seria meu próximo instrumento – é um instrumento transpositor e, me deparei com essa questão durante muitos anos após o lançamento de “Nada funciona na chuva”.

Assim como o ukulele de “Savoir-Faire” moldou a estética sonora do álbum, o bandolim não foi diferente para o “Fundo ou Topo”. O impacto do novo instrumento pode ter sido o mais decisivo na minha trajetória, pois foi com o bandolim que comecei a estudar as escalas maiores e construir solos e *riffs* com mais propriedade e cuidado, sabendo exatamente quais notas utilizar em cada momento das canções. Essa função anteriormente vinha da gaita, mas por ser um instrumento diatônico eu não me preocupava em “tocar a nota errada”, pois sabia que toda a extensão do instrumento estava na tonalidade da canção. Com o bandolim foi diferente, eu precisava saber onde estavam as notas no braço do instrumento e quais notas pertenciam a cada escala. Com esse novo conhecimento conseguia improvisar melodias no bandolim ao mesmo tempo em que o violão fazia a base e a voz cantava o poema. Apesar disso, o tema principal do bandolim, que abre a música e se instala no refrão ainda se mostra extremamente básico, recorrendo às fundamentais dos acordes para garantir que nenhuma dissonância entre notas aconteceria, e é representado pela pauta abaixo (Figura 17):

Figura 15 - Introdução de “Nada Funciona na chuva” no bandolim – minutagem: 00:00 – 00:09.



Fonte: Elaborada pelo autor

Apesar da introdução simples, durante os versos o bandolim possui uma linha melódica improvisada e contrapontística, atuando com maior movimento durante os espaços deixados pela voz. Isso é importante pois, além de demonstrar meu conhecimento da escala da canção, também mostra uma ideia de arranjo, no qual os instrumentos se complementam. Além disso, como Rauber (2017) observa em sua pesquisa, a participação em bandas pode definir novas habilidades para músicos multi-instrumentistas, no meu caso, a participação na banda de *folk* Willy Dente de Ouro me “obrigou” a aprender as escalas, pois em nossas performances, me era exigido fazer solos e melodias no bandolim. Além disso, eu precisava incluir na sonoridade da banda recursos idiomáticos típicos do instrumento, como os trêmulos que cumprem a função de alongar as notas do bandolim, por exemplo. Dessa forma, ouvindo músicas do nosso repertório como “*Rose Tattoo – Dropkick Murphys*” (2012) e “*If I Ever Leave This World Alive – Flogging Molly*” (2002) fui colhendo timbres e técnicas de como o bandolim soa nesse estilo, habilidade que eu transporte da banda para o meu projeto solo.

Quanto aos planos de ação que não consegui executar, o principal foi o plano de essa canção ser um dueto. Originalmente pensada para ser cantada por uma voz feminina narrando a parte da história do rapaz e uma voz masculina narrando a parte da história da garota, além das duas vozes harmonizarem e cantarem juntos o refrão. Acredito que esse cuidado traria para a música uma nova dimensão, faria o poema ganhar um novo sentido estético, refletiria melhor a mensagem e o arranjo teria ganhado uma dimensão mais profissional. Porém, não foi possível na época, apesar da ideia já existir na minha imaginação.

6.5 Sorrindo com os olhos

Ao final do ano de 2016 e início de 2017, o álbum “Sorrindo com os olhos” viria para suceder o “Fundo ou Topo”. A capa trata-se de uma foto do olho da minha amiga Maria Júlia, tirada especialmente para o álbum, editada e colorida pelo João Luís, mesmo amigo que desenhou o leão do álbum “Uma Vida é *Malenk!*”. Já o título “Sorrindo com os olhos” veio de uma percepção de que é possível saber que uma pessoa está sorrindo apenas observando seus olhos, me gerando uma dúvida poética se o sorriso está nos lábios ou nos olhos (ver Figura 18):

Figura 16 - Capa do álbum “Sorrindo com os olhos”



Fonte: Arquivos pessoais, arte de João Luís Quirino

Esse álbum marca o fim desse momento musical da minha carreira. O momento de maior efervescência composicional e de produção de fonogramas, um ritmo de criação quase frenético, por assim dizer.

Completo com apenas 6 canções, o “Sorrindo com os olhos” explicita novas habilidades importantes e se destaca por apresentar uma gravação mais cuidadosa e com maior qualidade sonora. No quesito mixagem e masterização não houve mudanças significativas desse álbum para os anteriores, mas com a experiência, os volumes de entrada foram mais bem controlados, as posições dos microfones nas gravações também foram se alterando por meio das experimentações, gerando melhores resultados, mesmo que básicos, no produto. Por outro lado, as habilidades expostas nesse álbum refletem um conhecimento musical adquirido mais profundo que os anteriores.

Aqui, o conceito e aplicação de um *riff* já estava completamente definido e aparece em – praticamente – todas as canções do álbum. A primeira faixa, “Francisco”, por exemplo, foi profundamente inspirada pela canção “*It Ain’t Me, Babe*” do álbum “*Another Side of Bob Dylan*” (1964) pelo cantor e compositor Bob Dylan. Apesar de compartilharem uma harmonia muito semelhante, utilizei o bandolim como instrumento solista nessa canção, contrapondo a tradicional forma “violão, voz e gaita” de Bob Dylan. Nessa canção, também existe uma participação especial de um colega de banda que compôs e gravou uma segunda voz, marcando “Francisco” como minha primeira composição com *backing vocal*.

Em outra canção do álbum, intitulada “Erro de medida”, eu mesmo me arrisquei a fazer um *backing vocal* enquanto uma amiga cantava a letra e a melodia principal da canção. É possível notar que as canções ficaram um pouco mais complexas ao longo do álbum, com convenções de todos os instrumentos e pausas gerais tendo se tornado mais frequentes e elaboradas. Além disso, a concepção e execução de *riffs* apareceram também em outros instrumentos como o bandolim e a guitarra, instrumentos que – agora – também ganharam solos performados por mim, à medida em que as escalas maiores se tornaram mais familiares.

Foi nesse álbum, também, que o trompete – o último instrumento que aprendi a tocar – apareceu como recurso de gravação e exploração de novos timbres. O aprendizado desse novo instrumento, foi essencial para o desenvolvimento de outras habilidades musicais, pois, a partir dele eu aprendi a ler e escrever partitura e escalas maiores de tons com bemóis e sustenidos. Isso me permitiu registrar as músicas de uma outra forma, mas que só seria explorada alguns anos depois, com o desenvolvimento mais completo dessa habilidade de escrita e leitura musical. Foi quando gravei a canção “O veneno”, o primeiro registro que fiz em partitura de uma melodia tocada no trompete, como descrito no próximo tópico.

6.5.1 O veneno

“O veneno”²¹ é uma canção que aparece na penúltima posição do álbum “Sorrindo com os olhos”. Esse álbum tem, no geral, uma temática romântica e esperançosa, contrastando com seus predecessores mais recentes. Porém, “O veneno” marca o início do fim do álbum com uma temática pessimista na qual o personagem da canção não tem escolha em face ao vício e à morte, se não escolher o veneno que o mata lentamente.

O uso do trompete também marca um ponto importante na minha obra como um todo. Com a empolgação de tocar um instrumento novo, instrumento tal que se expressa inteiramente de forma melódica, pude desenvolver novas formas de pensar melodias, sendo essa a primeira melodia autoral que performei no trompete.

Além disso, “O veneno” explicita referências claras baseadas no repertório da banda da qual eu me dedicava naquele ano, a banda Willy Dente de Ouro. Nesse

²¹ Link da gravação de “O veneno”: <https://youtu.be/xO0Ty7FUXkl>

grupo eu tocava percussão e bandolim, e o repertório consistia em música *folk* irlandesa, *country* e *bluegrass*, englobando artistas como Johnny Cash, Of Monsters and Men, Flogging Molly, Gogol Bordello, Mumford and Sons etc. Além de ser influenciada também por minhas referências pessoais, tal como Sufjan Stevens, Edward Sharpe and the Magnetic Zeros e Counting Crows.

Musicalmente, a canção conta com novos timbres e novos instrumentos em sua composição. Primeiramente, o violão não aparece como base, sendo o bandolim o instrumento que dita o ritmo harmônico da canção. Em segundo lugar, a bateria não é tocada com as baquetas tradicionais na primeira metade da canção, nem em sua forma mais comum, mas sim com uma baqueta especial (vassourinhas) e com a condução na caixa ao invés da condução nos pratos, e o chimbau é acionado com o pé. E, na segunda metade, as baquetas utilizadas são as tradicionais, porém a condução é feita nos tons. O baixo foi gravado em sua forma padrão e o trompete aparece como novidade geral em toda a minha obra, sendo usado aqui pela primeira vez. Todos esses aspectos serão analisados com mais detalhes no tópico posterior.

6.5.2 O veneno – Análise

“O veneno” é uma canção que tem o bandolim como instrumento principal e de base harmônica. Essa canção foi a primeira na qual eu utilizei uma tonalidade menor, novamente sem ter consciência desse fato. Isso aconteceu, pois utilizei como referência e inspiração a música “Losing my religion” da banda estadunidense R.E.M, lançada no álbum “*Out of Time*” (1991), que é tocada, originalmente, na tonalidade de lá menor. Aqui é importante salientar que, mais uma vez, utilizando outra canção como referência de harmonia, me deparei com uma harmonia modal. Ao analisar os acordes utilizados vemos o Vm, acorde característico que nos tira do discurso tonal e nos leva ao modo eólio. Além disso, os versos são feitos em um *vamp* de três acordes (Am F e Em), outra característica típica do discurso modal (Tagg, apud Freitas, 2014).

As consequências dessa escolha foram novos *voicings* de acordes para o bandolim, que aprendi tocando “Losing my religion”, música que possui um *voicing* muito específico para cada acorde. Com essas novas fôrmas em mãos me aventurei em um dedilhado no bandolim, também um recurso inédito até então, pois eu costumava utilizar o bandolim como base harmônica em blocos ou como instrumento solista.

Esse dedilhado, desenvolvido por mim, tem uma importância muito grande em questão de análise e de aprendizado por meio da composição. Isso pois, o bandolim foi o primeiro instrumento a ser composto nesta canção e seu dedilhado se desenvolve em uma fórmula de compasso 6/8. Essa forma de dividir os tempos de uma música é muito comum, porém quando “O veneno” foi composta eu não conhecia essa forma de escrever e subdividir os tempos. Dessa forma eu pensava na canção em 4/4, mesmo que todos os instrumentos, inclusive a bateria, estivessem pulsando em 6/8. Esse fenômeno ressalta que eu interiorizava e executava ritmos que eu escutava no meu dia a dia, mesmo que eu não soubesse escrevê-los ou pensa-los formalmente. Os impactos dessa falta de consciência em relação aos compassos compostos são tão profundos que, até eu me debruçar na presente análise, eu nunca tinha me dado conta que existia uma canção 6/8 no meu repertório autoral solo. Além disso, utilizei na bateria uma levada com baquetas do tipo “vassourinhas”, algo inédito até então nos meus fonogramas. Podemos observar abaixo a levada de bateria e o dedilhado do bandolim se desdobrando em compasso binário composto:

Figura 17 - Levada de vassourinhas de “O Veneno” – minutagem: 00:18 – 01:24.

The image displays three staves of musical notation for the piece "Vassourinha". The top staff is a drum set notation in 6/8 time, featuring a consistent pattern of eighth notes with accents, labeled "Vassourinha". The middle staff is a guitar accompaniment in 6/8 time, showing a sequence of eighth notes with chords Am and F. The bottom staff continues the guitar accompaniment, starting with a measure marked "5" and chords Am and Em, ending with a double bar line.

Fonte: Elaborada pelo autor.

Outras estratégias de gravação e arranjo também aparecem pela primeira vez neste fonograma. Por exemplo, a bateria foi gravada em dois momentos, sendo a primeira parte uma condução de caixa com baquetas do tipo vassourinhas (como ilustrado acima) e a segunda parte uma condução de tambores e com baquetas tradicionais de corpo sólido. A condução de caixa foi um aprendizado que desenvolvi a partir da minha banda Willy Dente de Ouro, pois no repertório *folk*, *bluegrass* e

country é muito comum esse tipo de condução. A segunda parte (condução em tambores) é feita na segunda metade do arranjo, quando toda a canção aumenta seu volume e dinâmica, representando uma parte mais intensa e dramática da música. Assim, diferente do que eu estava acostumado, a bateria foi gravada em dois momentos diferentes, portanto utilizando duas pistas do Audacity, novidade até aquele momento. Nota-se que existe uma pausa entre seções, pois era a única forma que eu conseguia juntar duas partes de um mesmo instrumento em duas pistas diferentes. Aqui a limitação técnica de produção e gravação afetaram o arranjo, apesar disso o resultado ficou coerente com a proposta da obra.

O “Sorrindo com os olhos” como um todo representa um salto na execução de arranjo, digo isso pois as canções começaram a ter convenções claras, pausas gerais definidas para gerar efeitos específicos e seções que se tornavam cada vez mais distintas umas das outras. Podemos observar essas características em “O veneno”, pois a música começa com um dedilhado suave e cresce à medida que outros instrumentos entram, até que o dedilhado se torna uma batida de acordes e a bateria chega em seu ápice juntamente com um solo de trompete, que encerra a seção, praticamente finalizando a música. Porém, existe uma seção extra no qual um poema é declamado, ao invés de cantado, o que adiciona mais um momento diferente na canção.

Outro fato interessante para análise nesse trabalho foi que, como citado anteriormente, “O veneno” foi a primeira composição na qual eu tentei registrar por meio de uma partitura musical uma linha melódica composta por mim. Na ocasião, a linha melódica do trompete. Todavia, eu ainda não conhecia o sistema de notação musical em sua totalidade, e não conseguia escrever o ritmo exato que eu estava tocando no instrumento. Apesar disso, tentei registrar as notas na pauta e o ritmo que acreditava corresponder ao som gravado do trompete. Infelizmente eu não tenho mais o registro dessa partitura – que gostaria de anexar aqui – mas a importância desse momento na minha carreira musical ecoa até hoje.

De forma global, o “Sorrindo com os olhos” foi um álbum gravado com maior zelo e expressa uma qualidade sonora mais apurada. Apesar disso essa canção contém erros de equalização dos volumes e microfonação, o que gera uma sonoridade mais ruidosa e com decibéis (dB’s) acima do que seria o ideal. Mesmo assim, as outras canções do álbum – que não puderam ser analisadas em sua

totalidade no presente trabalho – representam o salto evolutivo na questão de produção, gravação e edição do som.

6.6 Lula Vagalume: Experimento 01

Encerrei o tópico anterior, dizendo que o álbum “Sorrindo com os olhos” marcou o fim do primeiro momento da minha carreira, como musicista e compositor. Apesar disso, acredito ser prudente elaborar mais um tópico atrelado aos anteriores, a fim de contar como o ensino de música formal alterou minha forma de pensar, executar e – é claro – compor música.

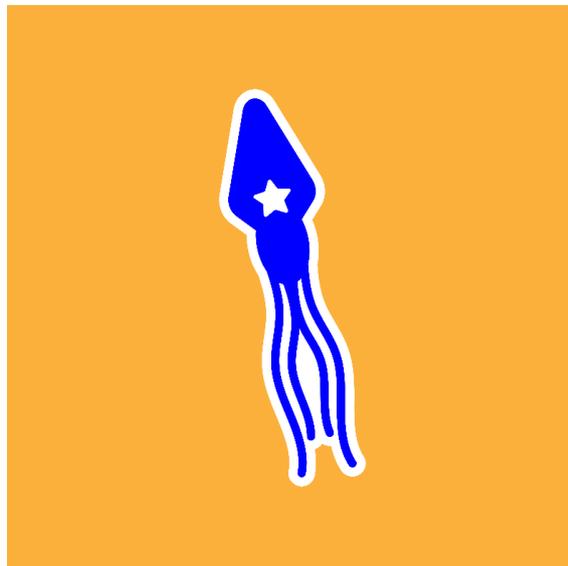
O fim do “Sorrindo com os olhos” foi seguido de uma longa pausa no meu processo criativo composicional, período no qual eu passei mais de um ano sem compor nenhuma música nova – que eu achasse que merecia um arranjo e/ou um registro fonográfico. Curiosamente, foi no mesmo ano em que ingressei no curso de Música Popular na Universidade Federal de Uberlândia. Dentro do curso, tive minhas primeiras oportunidades de formar bandas e trabalhar com pessoas que se dedicavam à música como profissão. E no primeiro período do curso tive a oportunidade de pensar um arranjo para uma canção que eu já havia composto anos antes, e adaptá-la à formação instrumental que possuíamos na época. Isso incluía transformar uma canção letrada em uma música instrumental, por não possuir nenhum cantor ou cantora na turma.

Experimentando o mundo da composição em grupo, pela primeira vez, segui no curso até o terceiro período, quando – antes mesmo de começarem as aulas – sofremos o isolamento provocado pela pandemia da covid-19. E, tendo contato com diversos artistas, me veio ao conhecimento um edital emergencial da Prefeitura de Uberlândia em fomento à cultura, voltado para a produção cultural em casa. E por não querer enfrentar esse território, ainda desconhecido, sozinho, convidei um colega de curso para montarmos um duo e regravar algumas canções dos meus álbuns antigos. Esse amigo topou e chamamos o duo de “Lula Vagalume” (nome de um animal bioluminescente), realizando assim o projeto “Lula Vagalume – Composição em Casa”.

Após a realização desse projeto, meu parceiro João Víctor deixou o duo, que abriu lugar para o Luiz Fernando assumir. Foi quando o Lula Vagalume idealizou um projeto de canções inéditas pela primeira vez. Chamamos o projeto de “Experimento

01”, justamente por ter esse caráter autoral e envolver canções nunca apreciadas pelo público. Esse álbum também foi uma proposta de edital de fomento à cultura da cidade de Uberlândia, mas ao contrário do anterior foi gravado ao vivo, com a ajuda/contratação de amigos próximos do duo, que levava uma equipe extremamente reduzida (4 pessoas), pois ainda foi realizada durante a pandemia de covid-19 e, apesar de todos os envolvidos estarem vacinados, os cuidados à saúde ainda eram primordiais (Ver Figura 21).

Figura 18 - Logo do duo Lula Vagalume.



Fonte: Arquivos pessoais, arte de Mariana Cortes

Por se tratar de um projeto audiovisual, com estética de show ao vivo, lançado apenas em plataforma de vídeo, o “Experimento 01” não possui uma capa específica, mas a figura acima representa o logotipo do duo, usado em divulgações e aberturas de vídeos.

Então, o projeto proposto envolvia a execução de duas canções de minha autoria, duas canções de autoria do Luiz Fernando e cada um de nós escolheu uma canção para arranjarmos no nosso formato. O projeto foi gravado pelo engenheiro de som Tiago Port e filmado pelo fotógrafo Sedson Cabral, todavia os materiais sonoros foram mixados e masterizados por mim (em parceria com o engenheiro de som) e os materiais visuais foram editados pelo Luiz Fernando. O resultado foi transmitido pela plataforma de vídeos “YouTube” e o *link* se encontra nas referências desse trabalho.

A canção que abre o álbum “Experimento 01” é de minha autoria e leva o nome de “Roda da Holanda”. Essa música será analisada em seu contexto geral no tópico seguinte.

6.6.1 Roda da Holanda

Como explicitado anteriormente, “Roda da Holanda”²² foi minha primeira composição após um ano de hiato criativo. Foi uma canção que me apareceu de surpresa, durante um momento em que eu gravava um *cover* de Joni Mitchel com a Carolina Emília, uma amiga do curso de música. Ouvir, tocar e gravar a música “Coyote” despertou em mim algum aspecto composicional que estava adormecido, talvez por ter composto uma nova linha de baixo para a nossa versão da música, talvez pelo intercâmbio com outra musicista, ou simplesmente por me identificar com o estilo musical e a forma como Joni Mitchel escreve suas canções.

Ao mesmo tempo, eu estava cursando a disciplina de “Harmonia em Música Popular”, ministrada pelo Professor Daniel Lovisi – orientador deste trabalho. Essa disciplina me foi fortemente recomendada por outro amigo, Daniel Belzer, me dizendo que ao final do semestre eu teria todas as ferramentas necessárias para compor um “samba”, assim, entrei na disciplina com um propósito.

Como citado anteriormente, tive a oportunidade de gravar essa canção de uma forma semiprofissional no “Experimento 01”, garantindo um registro fonográfico com qualidade superior a qualquer outro trabalho autoral do meu projeto solo. A harmonia e melodia também expressavam um maior profissionalismo e refinamento dos meus conhecimentos e aplicações no âmbito musical. Atingi com essa composição, como ponto de partida, um novo nível de pensamento composicional e estético, me afastando um pouco mais das minhas referências de origem. Todavia, abracei dezenas de outras referências que – olhando para o meu começo – seriam totalmente improváveis.

Um ano após o lançamento oficial do “Experimento 01”, alguns alunos e professores da Universidade de Millikin (Estados Unidos) visitaram a Universidade Federal de Uberlândia e, nesse intercâmbio musical e de culturas, eu apresentei a “Roda da Holanda” para os alunos. O impacto da música autoral e do samba fez com

²² Link da gravação “Roda da Holanda”: https://youtu.be/S9-5_rH_uu0

que o trombonista Jaden Delay se interessasse em gravá-la e produzi-la como trabalho final de sua disciplina de produção e arranjo. Gravamos uma guia de violão e voz. Jaden, ao retornar aos Estados Unidos, juntamente com seus colegas e professores, gravaram a canção nos estúdios de Millikin, concretizando seu arranjo para voz, bateria, baixo, violão, bandolim e percussão, com a letra em dueto português/inglês. A realização desse projeto, que me pegou de surpresa, foi muito enriquecedora, pois tive experiências que não conseguiria aqui no Brasil. Por exemplo, pela primeira vez, traduzi um poema meu para outra língua. Considero, assim, que esse novo fonograma é a versão definitiva de “Roda da Holanda”. Apesar do novo caráter “definitivo” da gravação feita nos Estados Unidos, a versão a ser analisada no tópico seguinte é a versão do “Lula Vagalume: Experimento 01”.

6.6.2 Roda da Holanda – Análise

Como citado anteriormente, a centelha criativa para essa canção veio também a partir da disciplina de Harmonia em Música Popular onde, ao longo do semestre, aprendi como aplicar acordes não diatônicos nas canções, e outras funções antes desconhecidas a mim, como por exemplo dominante do dominante (V7/V7), dominante substituto (subV7), o uso dos acordes diminutos e os caminhos dos baixos, dando um salto de refinamento e complexidade harmônica às minhas canções. Podemos ver esses recursos sendo utilizados em cada seção da canção, como ilustrado abaixo na Figura 22:

Figura 19 - Análise harmônica de “Roda da Holanda” – seções A (00:42 – 03:00), B (03:01 – 03:13) e C (03:14 – 03:25).

A

I6 V/IIIm V7/V7 V7(9)

G6 E/G# A7 D7(9)

B

IV6 subV7/IIIm7 IIIm7 V7(9) I6 V7/IV

C6 Bb7 Am7 D7(9) G6 G7

C

IIIm7 V7(9) I6 IIIm7 V7(9) I6 V7/IV

Am7 D7(9) G6 Am7 D7(9) G6 G7

Fonte: Elaborada pelo autor.

Com esses recursos em mãos, comecei a escrever uma letra, inspirada na minha amiga Laura Veloso, que havia se mudado para a Holanda alguns meses antes. Quando terminei o poema, senti que as palavras levavam para um lugar de tristeza nostálgica que eu identifiquei como sendo comum em canções pertencentes ao gênero baião, então – originalmente – tentei compor o instrumental da canção nesse estilo. Porém, fortemente influenciado pelo álbum “*Acabou Chorare*” (1972) da banda Novos Baianos a música acabou por se enveredar para uma levada rítmica e harmônica de samba. Dessa forma, a primeira melodia, mais voltada para o baião, precisou ser recomposta. Foi quando eu enviei um áudio tocando a harmonia para minha amiga Carolina Emília, que me retornou cantando uma melodia que se encaixava na nova levada da canção. Essa melodia se tornou definitiva na sessão A (a melodia das sessões B e C foram compostas por mim), marcando minha primeira composição na qual a melodia principal foi composta por outra musicista.

Nessa canção, algumas características mostram marcas claras do ensino formal de música e os impactos desses estudos no meu processo criativo. Acredito que o primeiro salto harmônico se deu a partir do uso de tétrades, em substituição aos acordes triádicos que apareceram em todas as composições que precederam Roda da Holanda. Uma mudança relativamente sutil, mas que acentua as funções harmônicas dos acordes – principalmente dos acordes de função dominante – e dão

novos coloridos sonoros a eles. É importante salientar que, entre “O veneno” e “Roda da Holanda”, eu compus outras canções nas quais eu utilizava o V7 e até mesmo o V7/V7 e que não puderam ser analisadas no presente trabalho. Dessa forma ressalto que, esses conhecimentos e habilidades também foram sendo construídos aos poucos e culminaram na “Roda da Holanda” como minha composição de maior complexidade harmônica.

Essa canção traça uma linha clara entre a composição antes e depois da faculdade de Música para mim. E, analisando-a, concluo que existiram três etapas fundamentais – de aquisição de conhecimentos musicais – que tornaram essa composição possível. A primeira delas foi o conjunto de disciplinas teóricas que eu cursei até o momento da composição, por exemplo, a disciplina de Improvisação me apresentou a tradicional cadência “Im – V7 – I”, que eu utilizo na minha canção. As disciplinas de Arranjo me permitiram pensar possibilidades para a canção, transformando-a em um dueto, dividindo as seções, pensando em timbres e possibilidades para escolher um instrumento solista. E a disciplina de maior impacto foi a Harmonia em Música Popular, como já descrito, que me proporcionou todos os recursos para responder à questão “que acorde eu coloco aqui?”. Um dos conhecimentos que considero representativo desse momento é: saber que o primeiro grau pode ser tocado com sua sétima maior (I7M), como é escrito em seu campo harmônico, mas que essa nota (7M) pode ser substituída pela sexta maior (I6) e ganha um novo colorido sonoro cumprindo a mesma função. Além disso, o uso do subV7 me permitiu criar caminhos mais interessantes para o baixo e explorar com mais segurança acordes distantes do campo diatônico da canção, ou seja, ampliava ainda mais o campo harmônico tradicional que eu costumava utilizar nas minhas composições. E, todas essas habilidades dizem respeito à aprendizagem do “discurso tonal”. Assim como um escritor busca aprender novas palavras, a fim de criar frases mais interessantes e expressivas, o compositor aprende novos encadeamentos de acordes a fim de gerar um discurso harmônico mais interessante. Nesse caso, a “língua” falada foi a linguagem tonal.

Em um segundo momento, temos uma etapa que está atrelada ao ensino formal de música dentro da faculdade, mas que ao mesmo tempo lhe transborda. Digo aqui da expansão das minhas referências sonoras. Antes de ingressar na faculdade de Música, era impossível pensar que um dia eu tentaria compor um baião e que ele viraria um samba, pois esses estilos extrapolavam minhas referências sonoras.

Porém, desde a prova de habilidade específica, fui obrigado a estudar e escutar um repertório que eu desconhecia e esse processo foi enriquecedor, pois passei a gostar de muitos artistas que antes não me interessavam. Digo que essa etapa transborda o ensino formal pois, apesar de muitas referências terem sido trazidas pelos professores, muitas também me foram apresentadas por colegas. E, dentre esses novos estilos e artistas, comecei a ter contato com músicas de harmonias mais complexas e ritmos mais ricos, como por exemplo a Bossa Nova e o *Jazz*. A “Roda da Holanda” se tornou um caldeirão no qual as novas influências como João Donato, João Gilberto, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Novos Baianos e Belchior coexistem, mesmo que em proporções diferentes. Na canção em questão, a lírica de Belchior e o Samba psicodélico de Novos Baianos ganham um peso maior que as demais influências, sendo os protagonistas nos meus fones de ouvidos até então.

Por fim, a última etapa que permitiu essa composição foi o contato com outros musicistas na hora de compor. Dessa forma, a composição ganhou uma nova dimensão, um território antes não explorado por mim. Aqui as influências da Carolina Emília se misturaram com as minhas, pois as referências dela a levaram a compor a linha melódica da seção A, e as minhas referências me levaram a escrever o ritmo/harmonia e a melodia das seções B e C. Todavia, ao ouvir a melodia da seção A escrita pela Carolina, ela automaticamente se torna influência para que eu componha a seção B e C. Aqui o entrelaçamento de ideias fez a composição se tornar conjunta, ainda que predominantemente minha.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Comecei este trabalho a fim de compreender como a aquisição de habilidades técnicas e musicais podem se dar por meio de um exercício criativo como o da composição. Isso me levou à seguinte inquietação: *como a composição leva o estudante de Música à prática profissional? Como o estudante de Música pode desenvolver habilidades de um musicista profissional através da composição?*

Para responder a essas perguntas, mergulhei nos referenciais teóricos a respeito da aprendizagem de musicistas populares, dialogando com um estudo autobiográfico de análise das minhas próprias composições e trajetória musical no universo da canção. Delineei assim o seguinte caminho apresentado neste relatório de pesquisa: no Capítulo 2 me debrucei sobre as diferenças entre o ensino formal e informal de Música, seguido pelo Capítulo 3, no qual listei um conjunto de habilidades musicais que se espera de um musicista compositor de canções e como eu as desenvolvi tendo a composição como base para minha aprendizagem. No Capítulo 4, por sua vez, tratei da prática de múltiplos instrumentos musicais buscando entender como ela influencia os musicistas populares e os ônus e bônus de tal prática. Ampliando meu escopo teórico, no Capítulo 5 discuti a importância e o papel da tecnologia na aprendizagem musical ao longo das décadas e o *homestudio* como espaço de criação e aprendizagem musical. Por fim, no Capítulo 6, descrevi seis álbuns e seis fonogramas de minha autoria, a fim de observar e analisar quais habilidades musicais foram desenvolvidas ao longo das minhas composições e gravações, assim como desvendar os caminhos que me levaram a tais habilidades.

Entendo que a troca com outros musicistas é a rocha do aprendizado em Música Popular. O aprendizado por pares e a imitação aparecem na maioria dos estudos sobre essa temática e podem ser observados também durante a minha pesquisa autobiográfica. Além disso, concluo que tocar, compor e criar são inerentes à Música Popular, sendo estas atividades que levam os musicistas a aprender tocando, gerando assim horas de estudos guiados pelo prazer do processo de aprender. Já pensando na parte criativa desse aprendizado, vejo que a imitação tem um papel importante, mas que sintetizar ideias de outros artistas em inspiração para composições originais pode desenvolver mais a musicalidade de quem realiza tal tarefa. Nesse ponto, as diferenças entre técnica e musicalidade se evidenciam e a força da composição se mostra presente durante a trajetória de quem a pratica. Para

isso, a curiosidade e o aprendizado focado no aprendiz precisa ser desenvolvido. A internet e o *homestudio* são os ambientes mais propícios para essa prática, uma vez que o próprio estudante traça seu plano de ensino e escolhe o que quer aprender e quando quer aprender.

Penso, então, na composição e exercícios criativos como terreno no qual habilidades musicais podem germinar e florescer. Algumas dessas habilidades, como criar uma melodia, adicionar uma letra a ela, harmonizar, arranjar e ter um senso de forma, são esperadas de musicistas compositores de canções e, demonstrei através da minha própria trajetória como esse conjunto de habilidades pode ser desenvolvido com o que chamei de “aprender fazendo”. A tentativa e erro somados ao registro fonográfico se mostraram fundamentais para boas tomadas de decisão, planejamento e arranjos, habilidades que aparecem com mais clareza quando observamos um musicista compor.

Portanto, o trabalho de composição pode formar um musicista popular, uma vez que observei nas minhas análises que eu desenvolvi habilidades como: conhecimento e manejo de campos harmônicos, elaboração de seções para uma composição, criação de contracantos, capacidade de tocar novos instrumentos, movimentação harmônica e execução de levadas rítmicas, realização de mixagem, gravação, arranjos, conhecimento de escalas, arpejos, convenções, fórmulas de compasso e muitas outras. Como descrito no Capítulo 6, todas essas habilidades foram aparecendo à medida em que eu ouvia, tocava, compunha e gravava, mostrando o impacto desse tipo de aprendizagem no escopo de ferramentas do estudante de Música e do musicista profissional em atuação.

Dialogando com a Educação Musical e a área de composição em Música Popular, a partir das minhas referências bibliográficas – na qual muitos estudos envolveram entrevistas com musicistas desta área – concluo que minha trajetória no mundo da Música não foi tão singular quanto eu imaginava ao começar esta pesquisa. Descobri um universo de musicistas multi-instrumentistas que se utilizam da composição, do *homestudio* e do ensino informal de Música, para movimentarem seus aprendizados e carreiras profissionais. Com consciência da amplitude dessa forma de aprender e atuar na canção popular, vislumbro novas possibilidades de ensinar Música que podem suceder esta pesquisa.

O ensino formal de Música se mostrou extremamente necessário na minha trajetória, no que diz respeito ao refinamento de todas as habilidades musicais aqui

descritas como sendo importantes para a atividade de compor, mas peca em não abarcar a própria composição como prática de ensino. Acredito que se perde muito ao ignorar essa prática e as possibilidades de uma metodologia que a aprofunde como ponto importante no desenvolvimento dos musicistas, enquanto artistas criadores de sua arte. Além disso, percebo que se marginalizam as práticas informais de ensino de Música dentro das escolas e faculdades da matéria, uma vez que, mesmo professores que aprenderam por esses meios ainda os consideram indignos de ocupar um espaço dentro de ambientes de ensino formal de Música.

Acredito que o mergulho autobiográfico como metodologia para o desenvolvimento deste trabalho foi eficaz, levando-me de volta a um lugar de desconhecimento e aproximando-me do estudante que está começando a se desenvolver musicalmente. Percebo que um dos reflexos da pesquisa é fazer com que eu cresça como musicista e professor e consiga aplicar novas metodologias de aulas baseadas na composição e criação musical. Por isso, vislumbro que os impactos que este trabalho pode ter para pesquisas futuras pode ser o desenvolvimento de um método de ensino de Música que utilize a composição como alicerce no qual muitas outras habilidades musicais vão se desenvolver, tal como aconteceu comigo.

REFERÊNCIAS

ALMADA, Carlos. **Arranjo**. Campinas: Editora da Unicamp, 2000.

BELTRAME, Juciane Araldi. O *home studio* como espaço de criação e aprendizagem musical. **Debates**, UNIRIO, n. 18, p. 136-161, maio. 2017. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/revistadebates/article/view/6522/5833> Acesso em: 31 maio. 2021.

COLLURA, Turi. **Improvisação**: práticas criativas para a composição melódica na música popular. São Paulo: Irmãos Vitale, 2008. V. 1

COPLAND, Aaron. **What to listen for in music**. The McGraw-Hill Book Company, Inc, 1939. Copyright da edição em português edit. Artenova S.A, 1974.

COUTO, Ana Carolina Nunes do. Música popular e aprendizagem: algumas considerações. **Opus**, Goiânia, v.15, n.2, dez. 2009, p.89-104. Disponível em: <https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/256> Acesso em: 6 jun. 2023.

FREITAS, Sérgio P. R. **Que acorde ponho aqui?** Harmonia, práticas teóricas e o estudo de planos tonais em música popular. Campinas, 2010. 817 f. Tese (Doutorado em Música) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.

GOHN, Daniel Marcondes. **Auto-aprendizagem musical**: alternativas tecnológicas. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2003.

GREEN, Lucy. Poderão os professores aprender com os músicos populares? **Revista Música, Psicologia e Educação**, n. 2, p. 65-79. 2000. Disponível em: <https://parc.ipp.pt/index.php/rmpe/article/view/2402/563> Acesso em: 27 maio. 2021.

GREEN, Lucy. **How popular musicians learn**: a way ahead for music education. London: Ashgate Publishing Company, 2002. p. 59-98.

GUEST, Ian. **Harmonia, 1: método prático**. São Paulo: Irmãos Vitale, 2010.

LACORTE, Simone. GALVÃO, Afonso. Processos de aprendizagem de músicos populares: um estudo exploratório. **Revista da Abem**, Porto Alegre, v. 17, 29-38, set. 2007. Disponível em: http://abemeducacaomusical.com.br/revista_abem/ed17/revista17_artigo3.pdf Acesso em: 6 jun. 2023.

LÓPEZ-CANO, Rubén; OPAZO, Úrsula S. C. **Investigación artística en música**: Problemas, métodos, experiencias y modelos. Barcelona: Grupo "Investigación y Creación Musicales", 2014.

MOLINA, Sérgio. **A composição de música popular cantada**: a construção de sonoridades e a montagem dos álbuns no pós-década de 1960. São Paulo: É Realizações, 2017.

PRESSER, Jean. **Formação de músicos no bacharelado em música popular:** Um estudo de caso na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Dissertação (Mestrado em Educação Musical) - Instituto de Artes, Curso de Pós-Graduação - Mestrado em Música, Porto Alegre, 2013. Disponível em:

<https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/87676> Acesso em: 06 junho. 2023.

RAUBER, Gustavo Luís. **Percursos de aprendizagem de músicos multi-instrumentistas:** Uma abordagem a partir da história oral. Dissertação (Mestrado em Educação Musical) - Instituto de Artes, Curso de Pós-Graduação - Mestrado em Música, Porto Alegre, 2017. Disponível em:

<https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/158972> Acesso em: 11 ago. 2022.